القاهرة

أدب • فكر • فن

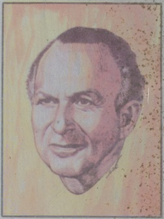
AL-QĀHIRAH

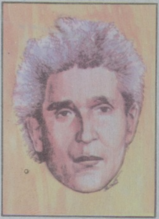
تصدر منتصف كل شهر العدد ٧٣ • ١٩ ذو القعدة ١٤٠٧ هـ • ١٥ يوليو ١٩٨٧م

شعـــر وشعـــراء :

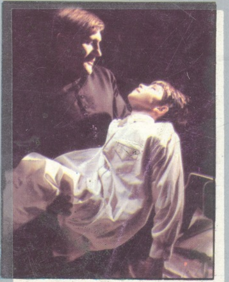
قصائد من :
مصر • العراق
اليونان • روسيا
أمريكا • فرنسا
الصين • الهند
انجلترا • يوغوسلافيا
النمسا • أسبانيا

دراسات عن :
الوزن والمعنى • الشعر الحلمنتيشى
أمل دنقل • أحمد سويلم • الشهاوى
بدر توفيق • قصيدة النثر
مسرح صلاح عبد الصبور





حوار مع :
الدكتور عبد القادر القط
محمد عفيفى مطر



مهرجان كان السينمائى

• مسرح • قصص • من المكتبة
• من المجلات العربية والعالمية
• الفنون التشكيلية

لوحات الوضع البشرى
للفنان الأرجنتينى خوليوباز

ولد الفنان الأرجنتينى خوليوباز فى بوينس ابرس عام ١٩٣٩ . ولوحات « الوضع البشرى » تعد أهم لوحاته ، فقد رسمها من واقع أحداث مذبحة « صبرا وشاتيلا » ، إدانة للذين يرون الدم المراق ولا يتحركون ، فلا آذان لهم ولا عيون ، و « الوضع البشرى » تحدٍ للعنف وقسوة الأشرار فى كل مكان من العالم ، ومحاولة لتقويض نفوذ الوحش الاستعمارى البشع ، وحش القتل وسفك الدماء

ويرى الفنان « أن غول الامبريالية القابع فى أمريكا اللاتينية هو ذاته الرابض فى فلسطين المحتلة ولبنان ، وكلما تحطم ضلع من أضلاعه اقتراب العالم الثالث من عرس الانتصار »





قصيدة النثر

من الأشكال المستحدثة فى شعرنا العربى المعاصر ، ما يسمّى بـ « قصيدة النثر » والتسمية خاطئة من الناحية الاصطلاحية والدلالية . إذ افترضت ـ بداءة ـ أن القطعة من هذا الشكل « قصيدة » ، بينما اقتصر إطلاق هذا المصطلح ـ منذ ردح مجذّر فى الماضى البعيد ـ على صيغة قولية معينة ، يفترض فى بنائها الشكلى ـ قبل أى شىء آخر ـ أن يكون موزوناً طبقا لمعايير تفعيلية معلومة سلفاً ، أو ـ على الأقل ـ مبتكرة ، ومستخدمة على نحو تكرارى معين . ومن هنا ، يبرز التناقض فى التسمية ، بين ما ينبغى له أن يكون كلاماً موزوناً وبين ما هو نثر محررّ تماماً من النمط الوزنى الملزم ، حتى ولو تزاحمت فيه الكنايات والاستعارات وروح الشعر بالمعنى المألوف . وإلاّ عُدت من « القصائد » منثورات محمود صادق الرافعى ، ذات الألفاظ المكثفة والصور الجميلة كما وردت فى « أوراق الورد » و« رسائل الأحزان » مثلا . كما أن النثر الفنى المسجوع الذى أبدعه أحمد شوقى فأشعر به وأطرب فى كتابه « أسواق الذهب » لم يطلق على مقطوعاته كلمة « قصائد » لأنه كان عارفاً وخبيراً بحدود البدع والإبداع .

لقد كان ظاهر بنيان « القصيدة » التقليدية يتألف من أبيات مرصوصة عموديا فوق بعضها ، وأشبه ما تكون بعمارة متناظرة الطوابق ، إلا من اختلافات فى التحسينات الشخصية الهامشية ، وتكاد غرف كل طابق تماثل غرف الطابق الآخر عدداً وتكوينا . وكان البيت الواحد يتألف من شطرتين متساويتى التفاعل ، وخاضعتين ـ كمثيلاتهما الأخريات ـ لمشابه وزنية ، وقافية موحدة فى نهايات الأبيات . وبقيت القصيدة ـ على هذا النحو المعمارى ـ تمثّل العمود الفقرى فى أدب العالم العربى . إلا أن تلك التقنية ـ المشبّعة بالذبذبات الموسيقية ـ تعرّضت لعوامل (التحريف) ، إذا ما شاء المحافظون هذا التوصيف ، أو عوامل (التحديث) ، إذا ما شاء المجددون . ويضيق المجال هنا ، عن تتبّع ذلك .

لقد ظهرت ـ فى أوائل قرننا الحالى ـ موجة « الشعر المنثور » . ولكنها سرعان ما انحسرت تحت مزاحمة التغييرات التى أخذت تطرأ على معمارية القصيدة التقليدية . وكان هذا (الشعر) كلاماً جميلاً ، مفنناً ، خالياً من الوزن ، وتأتيه السجعة عفواً ، ولكنه يزخر بتيار من العاطفية الدافقة ، والكلمات الرقيقة ، والصور العذبة ، والخيال الشعرى المجنح . وكانت أسطر المقطوعة من هذا اللون النثرى ترصّ على الجانب الأيمن من الصفحة ، على نحو يناظر القصيدة من الشعر الجديد . والملاحظ أن تسميته بـ « الشعر المنثور » تسمية صادقة ومشروعة . إذ تحاشت كلمة « القصيدة » ـ المقصور استخدامها على النظم المألوف ـ ولجأت إلى كلمة « الشعر » (بمعناها العام) ، ثم عاجلتها بصفتها الخصوصية الشخصية وهى النثر . وكأن التسمية ـ بهذا ـ مقلوبة ، وصحتها « النثر الشعرى » . وكان أبرز فرسانه أمين الريحانى ، وجبران ، ومارون عبود ، وغيرهم من الذين جذبوا خلفهم كوكبة من المقلّدين والعاجزين عن معرفة صناعة الشعر العربى .

هذا ، بينما كان بنيان (القصيدة) التقليدية يتعرض ـ منذ أواخر القرن الماضى ـ لهبّات رياح التجريب والتجديد وهو أمر ضرورى كقانون حياتى ، ضدّ التجمدّ والتجميد . وبقى هذا التجريب يداخل (القصيدة) العربية فى تردّد ثم تجرأ عليها ، بدعوى تحريرها من رتابة الإيقاع فأطاح بالقافية تحت مسمّى الشعر المرسل ، وكان فى ذلك أول خسائر (القصيدة) لأهم روابطها النغمية الجهيرة . ثم استغنى عن البحر الواحد الثابت ، من أجل أن تتمازج البحور فى (القصيدة) الواحدة . ثم انهارت هندسة (القصيدة) والبيت التقليدى ، فيما سُمّى بالشعر الجديد ، الذى التزم ـ أول الأمر ـ باستخدام البحور المفردة ، أو الصافية ، ذات التفعيلة الواحدة ، التى ترد فى السطر الواحد ، بلا عدد ثابت ، ولا قافية ملزمة .

ولما تكاثرت التجارب وكثرت الحصائد ، لوحظ انحصار الشعر الجديد فى عدد محدّد من البحور ، حتى كادت أوزانه تأسن ـ غالبا ـ فى المتقارب ، والرجز ، والكامل ، والمتدارك الذى أصبح مطية ذلولاً لكل الشعراء . فأسرعت « القصيدة » إلى استخدام البحور المركبة أو التى تمزج بين التفعيلات . وخرجت « القصيدة » المحدثة التى حار فى تسميتها الدارسون فهى : من الشعر الحرّ ، أو الشعر الجديد ، أو الشعر الحديث أو الشعر الطلق ، أو شعر التفعيلة ، أو الشعر المنطلق أو الشعر المستحدث ـ وإن كنا نميل إلى تمييزه بالضدّ فنطلق عليه الشعر غير العمودى ، والقصيدة غير العمودية .

وبالرغم من كل مراحل التجريب ، وتعدّد صورها ، فقد بقيت « القصيدة » ملتزمة ـ على أى نحو من الأنحاء ـ بنسق من التفعيلات التى تحقق لها دورات ، أو وحدات ، إيقاعية خاصة ، تتمايز بها الصياغة الشكلية للشعر ، عن مثيلتها للنثر . ولكن يبدو لى أن حبّ التسابق فى التجديد ، والرغبة فى التسارع إلى شقلبة الملامح العريضة قبل أن تتبلور وتتقنن ـ من أجل الفوز بكأس الريادة ، ولقب « المجرّب الأول » ـ كانت هى الباعث الأساسى على استيلاء « قصيدة النثر » وليست الضرورات الفنية التى يجب أن تتجدّد مع الحياة والتى لا تزال تؤكد أن الشعر غير العمودى لم يستنفد أغراضه بعد .

لقد قامت « قصيدة النثر » ـ تشبّهاً بالمستحدث فى الشعر الفرنسى والإنجليزى ـ بخلع الأوزان عن « القصيدة » الجديدة ، ونثرها فى أسطر أفقية ، وإلغاء شرطىْ التعريف التقليدى للشعر ، بأنه « الكلام الموزون المقفى » . ولكنها استبقت من جوهر الشعر إيحاءاته ورموزه وجرس ألفاظه ، وصوره الغريبة والغامضة . وكأن هذا الشكل ردّة متطوّرة إلى الشعر المنثور ، حتى ولو ادّعى مناصروه ـ توهّماً ـ أنه مستقبل الشعر العربى . ومن ثمّ نلاحظ ، أن هدف كل مرحلة من مراحل التجديد الحديث فى الشعر العربى هو العمل على تجريده ـ المرة تلو المرة ـ من الكميات الإيقاعية التى تقيم صلبه .

وإذا كان هناك شعراء كبار ـ كأدونيس ـ قد أجادوا صياغة « القصيدة » الملتزمة بالأوزان الخليلية ـ سواء كانت عمودية أو غير عمودية ـ فإنهم قد أجادوا ـ أيضاً ـ صياغة « قصيدة النثر » ، وجرجروا على خطاهم ـ كالعادة ـ المفلسين الذين لا يتقنون قراءة الأوزان الشعرية ، أو لا يعرفونها على الإطلاق فراحوا يعطسون ـ هنا وهناك ـ قصائد نثرية ، وانفصلوا ـ بذلك ـ عن تراثهم المقعّد ، وعما هو شعر بالمعنى الإصطلاحى . وهكذا تكرّر فى الشعر ، ما حدث فى التصوير الحديث ، إذ (بدأ) الصبية الرسامون حياتهم العملية بطرطشة بقع لونية ، وأشكال عشوائية الخطوط والمساحة فوق لوحاتهم باسم الحداثة دون استيعاب للخبرات ، والأصول الأساسية الموروثة عن فن التصوير .

ولعل ما يعيب « قصيدة النثر » ، ليس اسمها المنحول أو الملفّق فحسب ، ولا تخلّيها الكامل عن خصوصيات الشعر من ناحية ترديد الموجات الإيقاعية من الوزن والقافية وإنما دخولها إلى طريق مسدود مما سيعرض مسيرتها للتيبس والانغلاق ، أو التسيب والانسياح الذى يسرع بها إلى حدود النثر الصحفى المبقّع بالمحسنات اللفظية . وعندئذ تنهار مزاعمها الغامضة ، الخاصة بوجود إيقاعات باطنية تغنى عن الأطر الخليلية الخارجية والتماثلات الموسيقية . أما أبرز عيوبها ـ فى رأيى ـ فهو محدودية الموضوعات التى يمكن أن تتناولها . فهى لا تكاد تخرج عن حدود التهويمات ، والإنجذابات الخيالية والسيرالية . مستعينة على ذلك ، بالبرقشات اللغوية ، والاستعارات المدهشة . ويتجلّى عجزها الكامل ، لو تعرّضت للتعبير عن الحركة النفسية الدرامية والملحمية ، بما تتضمنه من تحليلات ظاهرية وباطنية للشخصيات وأفعالها . إذ لا تستطيع ذلك التناول ، إلا وهى نثر عادى . وعندئذ ينتفى اسمها تماماً من مجالها الحالى . أما « القصيدة » المبنية عروضيا ـ سواء كانت عمودية أو غير عمودية ـ فهى لا تزال القادرة على استكناه الإحساس الدرامى والملحمى ، والتعبير عنه .

إن « قصيدة النثر » يمكن أن نطلق عليها « المنثورة الشعرية » لأنها فى المحل الأول نثر ، وفى المحل الثانى مزوّدة بتزاويق شعرية . أو فليتسمّ هذا النثر المشعور بـ « جواهر القول » أو بأى اسم آخر رنّان فخم . ولكن عليه ألاّ يتسمى باسم « قصيدة » حتى ولو على سبيل المجاز ، أو أن بعضه يتفوق على بعض القصائد الموزونة . فلا يزال النثر نثراً ، والشعر شعرا . أما لو خرجت مواليد مهجنة منهما ، فعلى كل منها أن يكتسب مسمّاه الخاص بجنسه الذى تميّزه خصوصياته ، حتى لا يزيد الخلط فى المصطلحات . وليس هذا الرأى حجرٌ على التجديد أو مصادرته ، وإنما هو رؤية موضوعية إذا ما أردنا أن يتعايش الفكر النقدى ـ ولو إلى حدّ ما ـ مع ما يعرف بالأجناس الأدبية ، والمواضعات النقدية ◆

إبراهيم سعادة

فى هذا العدد

الافتتاحية

دراسات

شعر

قصص

مسرح

سينما

حوارات وتحقيقات

رسالة جامعية

فنون تشكيلية

من المجلات العربية

من المجلات العالمية

من المكتبة

الصفحة الأخيرة

الثمن ٥٠ قرشاً

الأسعار فى البلاد العربية

الكويت ٥٠٠ فلس . الخليج العربى ١٤ ريالاً قطريا . البحرين ٨٠٠ فلس . سوريا ١٤ ليرة . لبنان ١٠ ليرة . الأردن ٥٠٠ فلس . السعودية ٥ ريال . السودان ٢٣٥ قرش . تونس ٢٨٠ر١ دينار . الجزائر ١٤ ديناراً . المغرب ٥٠ر١٢ درهم . اليمن ١٠ ريالات . ليبيا ٨٠٠ر٠ دينار . الدوحة ٨ ريال . الإمارات العربية ٨ درهم . غزة القدس ٥٠ سنت .

الاشتراكات من الداخل

عن سنة (١٢ عدداً) ٧٠٠ قرشا ، ومصاريف البريد ١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك بإسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

الاشتراكات من الخارج

عن سنة (١٢ عدداً) ١٤ دولاراً للأفراد . و ٢٨ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد ، البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات

مجلة القاهرة ○ الهيئة المصرية العامة للكتاب ○ كورنيش النيل ○ رملة بولاق ○ القاهرة

تليفون : ٧٧٥٠٠٠ / ٧٧٥٦٤٩ / ٧٦٤٢٧٦

- **جميع المراسلات باسم رئيس التحرير** ◆
- **الدراسات تعبر عن آراء أصحابها فقط** ◆
- **يخضع ترتيب المواد لاعتبارات فنية** ◆
- **أصول المواد لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر** ◆

القاهرة

دراسة

الوزن والمعنى : أرنولد شتاين

ترجمة د . سيد البحراوى

هذا النص القصير والمتعب ، يستحق الترجمة لأنه يقدم ، بإيجاز وبنماذج تطبيقية مختلف الوظائف التى يمكن للوزن أن يقوم بها ، المحاكاة والتأكيد ، والصراع . . وهذه القضية ليست أساسية فقط للدارسين الذين يقع غالبيتهم فى وهم : أن الإيقاع يوحى بالمعنى ، وهو وهم رومانسى عجيب ، وإنما أيضاً للشعراء ، ولبعض الكتاب ، الذين يعودون بالاستخدام الصوتى للغة إلى المرحلة البدائية من تاريخ البشر ، حيث كان الصوت يحاكى المعنى .

والنص يعتمد أساساً على شعر جون بوب ، ويفترض معرفة أولية بالعروض الانجليزى ، ويمكن لمن لا يستطيع فهم بعض هذه المصطلحات أن يعود إلى معاجم المصطلحات الأدبية (د . مجدى وهبة مثلا) ، حتى تكتمل الفائدة . إنه نص غير مسل ، ولكنه مفيد ◆

(س . ب)

كثيرون جداً هم العروضيون الذين كتبوا تفصيلاً فى التصنيف : العد ، الترتيب ، وتقسيم الظاهرة الوزنية . والجميع لغويون بنيويون ، وأصواتيون تماماً مثلهم مثل العروضيين التقليديين ، جميعهم يكدسون كميات من المادة العلمية data ، ويخبروننا بعدد السطور التى تحتويها القصيدة ، عدد الوقفات ، عدد النبرات ، كم وتفعيلة داكتيل ، وكم تفعيلة سبوندية . والنادرون من الوزنيين الذين يحاولون القيام بالمهمة النقدية التى تظهر كيف يحكم النمط الصوتى ويعدل التضييق من نموذج المعنى الافتراضى .

ولسوف يتطلب مقال شتاين أكثر من قراءة واحدة متأنية ؛ وعلى كل فإن الجهد سوف يكون مجزياً جداً . فشتاين لا يقدم اختباراً بارعاً ولامعاً لشعر « دون » فقط ، بل هو يقترح أيضاً منهجاً عاماً للبناء الشعرى الذى يضع فى اعتباره تماماً التداخل بين الوزن والمعنى .]

هارفى جروس

إن النقطة التى أنجزت من قبل ، هى أننا سوف نحتاج إلى تعديل الفرضيات التى ترى أن « دون » كان مشغولاً بوضوح المعنى أكثر من وضوح الرشاقة . وكل المناقشات حول المعنى ، البلاغة ، الغنائية ، البساطة ، عن صوت الشاعر - كلها إشارت إلى أن دون لا يستطيع - حقاً - أن يستخدم المصادر المؤثرة فى اللغة الموزونة لتنشيط النقاط البلاغية . والآن نأتى إلى الموضع فى العرض حيث ينبغى أن نقترب أكثر من العلاقات بين الصوت والمعنى . يمكننا أن نبدأ بأبسط أنواع النماذج . الاستخدام المألوف للصوت أن يحاكى مباشرة معنى ما يقال . وفى أحد التعريفات فإن مصادر الأسلوب يمكن أن تستخدم لتوصيل أثر الحالة الفيزيقية . لقد كتب بوب النماذج الكلاسيكية للمذهب قائلاً « إن الصوت ينبغى أن يبدو كصدى للمعنى » . إن « الصدى » هو الملائم تماماً ، أياً كان مؤثر زيفر Zephyr ليناً أم خشناً ، ثقيلاً أو خفيفاً . إن المذهب قد أسس على قوة الموسيقى التى « تسلم بها قلوبنا جميعاً » ؛ ولكن النماذج هى من ذلك النوع من البرامج الموسيقية ، الحرفى والمحدود . ويمكن لاستخدام أقل ميكانيكية

للمذهب أن يكون دراميا لمدى محدود - ليعطى إحساساً خارجياً بالموقف المباشر .

كان ابتهاج دون بالمباشرة ، فى المنظر الحى وفى التغيرات الطبيعية أو المتمرنة لصوت الكلام هو الجزء المطلوب . أما فيما يختص بالاستخدام الواضح للصوت كمحاك للمعنى ، فإن دون لم يلعب هذه اللعبة بجدية أبداً . وحتى فى قطعتيه الـ virtuso اللتان تصفان العاصفة والهدوء ، وحيث كانت الفرص داعية لبرنامج موسيقى ، فإنه فضل أن يخلق المواقف بوسائل أخرى تماماً . إنه مستعد لأن يجعل الصوت يؤكد المعنى ، لكن لا يحاكيه . والاستثناء الوحيد الكبير هو السياق الكوميدى أو الهجائى . فمثلاً كتب فى الاليجى الرابعة :

الأخوة الصغار ، الذين قفزوا إلى حجرتنا
كجنيات مرحات ، ملك الليالى الحلوة .

ولكن سحر الأطفال ، والسرور التلقائى لحركة قفزهم ، اللذين أحسسنا بهما لنشعر ونستجيب للبراءة الطبيعية التى تناسبهم ، تحولت إلى فخ . وفى الصباح التالى ارتشى الأطفال على ركبتى الأب ليقولوا ما قد رأوا . بهذه الاليجى نموذجان آخران على « الصوت الحاكى » :

"The grim eight- foot- high iron- baund Serving man,"
"I taught my silks Their whistling to forbeare'

هذه السطور ليس لها دور تهكمى أو تضادى . إنها واضحة مثل نماذج بوب . إنها توضح شيئاً عارياً عند بوب ، من المحتمل أن يكون قد اضطرب عبر النغمة التهكمية العامة فى الاليجى .

وإذا كان دون لم يكتب بهذه الطريقة كثيراً ، فلم يكن ذلك من إرادة القدرة . فقد كان يستطيع أن يظهر أستاذيته فى لا حسية رقيقة :

مثل حلاوة الورود الجميلة الدائمة ،
مثل تلك التى ترتعش من بندقية غاضبة محدقة ،
مثل النبتة العظيمة التى فيها تنتهى
ساق الخشب مهتزة ، تلك هى ذراعاها ويداها[1] .

ولكن الرقة أخصبت فقط لهذه المناسبة : تلك الدعابة الواسعة التى يخترعها دون .

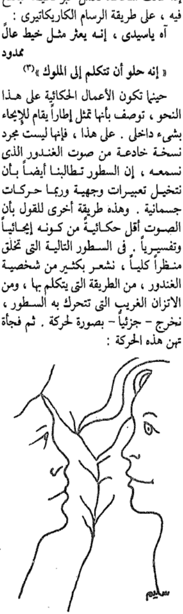
وفى المثال التالى يحاكى الصوت المعنى من أجل الدور التهكمى :

هكذا تنتشر الزهور اللامبالية فوق سطح الماء .
الدراديرالمعقوصة تمصها ، تصفعها ، تحتضنها ،
ولكنها لا تغرقها ، وهكذا تتوهج عين الأضواء
المشعة بعشق ، تشير إلى جد الطائر
ولكنها لا تمزق أجنحته[2] .

لقد قدم دون فى الهجائيات أكثر الاستخدامات تحرراً للصوت المحاكى ، رغم أنها نادراً ما أتت بطريقة حرفية . ولا شك أن تعديله يعتبر تفسيراً لموقفه إزاء تلك الحيلة . إنها لا ينبغى أن تؤخذ بجدية تامة ، ولكنها تفعل أشياء خلابة ، وخاصة إذا كانت المحاكاة تعمل عبر تأكيد مبالغ فيه ، على طريقة الرسام الكاريكاتيرى :

آه ياسيدى ، إنه يعثر مثل خيط عالٍ ممدود
« إنه حلو أن تتكلم إلى الملوك »[3]

حينما تكون الأعمال الحكائية على هذا النحو ، توصف بأنها تمثل إطاراً يقام للإيحاء بشىء داخلى . على هذا ، فإنها ليست مجرد نسخة خادعة من صوت الغندور الذى نسمعه ، إن السطور تطالبنا أيضاً بأن نتخيل تعبيرات وجهية وربما حركات جسمانية . وهذه طريقة أخرى للقول بأن الصوت أقل حكائية من كونه إيحائياً وتفسيرياً . فى السطور التالية التى تخلق منظراً كلياً ، نشعر بكثير من شخصية الغندور ، من الطريقة التى يتكلم بها ، ومن الاتزان الغريب التى تتحرك به السطور ، نخرج - جزئياً - بصورة لحركة . ثم فجأة تهن هذه الحركة :



الآن هو يقفز عمودياً . يهزنى ويصرخ : هل ترى
هناك بعيداً الشباب المفضل ، أى شباب ؟ آه ، إنه هو
الذى يرقص بقداسة ، آه ، قلت أنا
وما زال واقفاً ، هل ينبغى أن ترقص هنا للصحبة ؟
فوهن .

ولكن الشعر الذى يخلق موقفاً فيزيقياً ، ويوحى بمتطلبات شخصيته أكثر من الصوت المحاكى ، إذا كان المطلوب هو التمثيل أكثر من الدراما الخارجية :

ورغم أنه لا يستطيع أن يقفز الآن بقوة ليحيى
كل حماقة حريرية جميلة مرسومة تلقاها ،
فإنه يفتنهم بنفسه ببسمات غزله ،
يكشر ، يتمطق ، يهز كتفيه ، ومثل ولهان يتصبر ،
مثل معجب ، أو مثل تلاميذ المدارس الذين يعرفون
بعض الألعاب السارة فى الخارج ،
ولكنهم لا يجرؤون على الذهاب[4]

إن السطر الثالث كاريكاتير فيزيقى ممتع ، ولا يستطيع الإنسان أن يقرأه بصوت عالٍ دون أن يضع الفم فى انفعال البسمات الغزلة التى تمس كتكشيرة . ولكن كلمة « يجرؤ » فى السطر الأخير تتغلغل بعيداً عن سطح شخصية الغندور . والترتيبات الإيقاعية تساعد ، بالطبع ، وتؤدى دوراً هاماً فى الدراما النفسية : ولكن هذا يقودنا إلى السلسلة التالية من النماذج ، التى يكون فيها البناء الصوتى ، أكثر من مجرد صدى للمعنى ، أو موصل لمباشرة الموقف الخارجى .

وببساطة شديدة ، نحن نحتاج إلى أن نذكر أنفسنا بوسيلة دون المفضلة فى جعل صوته يسير مع معناه من أجل التأكيد البلاغى . إن الوسيلة ، حتى حينما تكون إيقاعية أكثر ، يمكن أن تعد ظلالاً جميلة للمعنى ، ولكننا لا نحتاج إلى الوقوف عند التزيينات البسيطة من مثل هذا النوع فى بلاغة دون ، فأى سطر يستشهد به يمكن أن يفيد كنموذج ، وحينئذ فسوف نعتد ببعض الاستخدامات المركبة التى تشمل الاستخدامات البسيطة دعنا نلاحظ نوعاً آخر من النماذج . إن نمطاً صوتياً يمكن أن يستخدم كنوع من الرمز الموسيقى ليصور معنى لا يتوافق مع التأكيد الشكلى . فمثلاً



في السطور التالية حيث تمثل بعض الموضوعات الهجائية التقليدية للزينة ، فإن الشعر يتسم بخشونة تساهم في الموضوعات المباشرة أقل من مساهمته في النوع الشخصي للاتجاه الهجائي الذي استيقظ .

الطائر المائي السكير ، ولص الليل المستطلع ،

الشهواني المتلهف ، والمبتهج النفس الفخور ،

لديهم ذاكرة المسرات القديمة ، التحرر من السقوط مرضى . أن (يفتقرو) في . . .(٥)

وطالما أنه يستدعي الاتجاه الهجائي (الذي هو مفرط وغير مناسب تماماً للموقف المحدد) ، فإن دون يستطيع أن يزيح الازدراء الجاهز حينما يريد ، لنفسه .

إن نمط الصوت يستطيع أيضاً أن يمثل رمزاً موسيقياً يوحي بالصراع داخل بنية القصيدة . فالسطر : « أخبرني ، أين كل السنوات الماضية » كما قرأته ، مختلف تماماً في النغمة عن كل السطور التي تعالج اللا إمكانيات غير المحترمة للإمساك بالنجم الساقط وما أشبه . إن التعويذة تثير معنى السحر الجاد المضاد للنغمة السائدة . والمدى التخييلي للسطر هو أيضاً أكبر ، ليس فقط بسبب الجدية الكامنة فيه . ولكن إذا نظر المرء إلى القصيدة كلها من هذه الزاوية ، فإن السطر المفرد يمكن أن يبدو ممثلاً لتنافر ملحوظ . إن التفصيل المسرف في التخييل ، والمبالغة الشديدة التي تعطي القصيدة خصوصيتها ، كلاهما ؛ ينتجان التنافر في القصيدة ، الذي هو – شكلياً على الأقل ، نكتة ابيجرامية :

أو فلنأخذ هذا المثال الأكثر جوهرية ، سطور من (Loves Growth) :

الحب الهادىء يموت ، حيث البراعم على الغصن ،

من الحب يستيقظ الجذر يتبرعم الآن .

إن رقة سحر الأزهار ، في الكلمات ، دائماً مع الادراك العقلي لمصدر قوتها ، ولكن الصفات الغنائية الخاصة للسطر الثاني توحي أيضاً بشيء من الامكان الوهمي ، بأنه يمكن أن ننظر إليه من قرب شديد . إن الجمال هنا رقيق جداً لدرجة أنه لا يمكن أن يستمر ، إنه لا يمكن كبحه (لا يتبرعم الآن ») ، إنه لا يمكن منعه من العودة كل ربيع .

نماذجنا التالية ستحاول أن توضح العلاقة الأكثر تعقيداً بين الوزن والتأكيدات البلاغية . وهذه النماذج ، رغم أن المقصود منها هو تقديم دون كبلاغي بارع في الشعر ، إلا أنها ليست جزءاً من هذه المناقشة ، إنها انتقالية . فنحن نحاول أن نتتبع بتفصيل كامل الانبثاق الدقيق للمعنى الاستعاري ، فإننا نذهب خلف التقسيمات البلاغية المستخدمة . إن الوضع مكتملاً ، والنتائج التي يمكن أن نخرج بها ، ينبغي أن تنتظر حتى نهاية الفصل ، حتى نكون قادرين على دراسة المعاني التي بها يأخذ المعنى الكلي للقصيدة شكله .

كيف سنقرأ الكلمات الثلاثة الأخيرة من هذا السطر من الإليجي العاشرة(٦) ؟

وهكذا ، فإذا حلمت بأنني أملكك ، فإنني أملكك .

إن « أملك » الأولى دعمها الوزن ، فإنها مؤكدة . ولذا فإنها تخلق نبراً يحس بـ « أملك » الثانية . ولكن « أملك » الثانية ينبغي أن تقاوم جزءاً من النبر على الأقل ، إنها لا تستطيع أن تتوافق مع الوزن وأكثر من ذلك فهي تستطيع أن تتجنب تأثير التأكيد البلاغي . والمرء يستطيع أن يتخيل أن الأذن ، التي تقود العقل برشاقة ورسوخ مكتسبين كطبيعة ثانية يسبقان التفكير ، تسمع مقدماً بالخبرة . إن الأذن المدربة تشعر – أولاً – أن « أنا » أو « أنت »you هي الأماكن المعتادة ، ولكن غير المحبوبة ، لوضع النبر ، إن العقل الذي تسبقه مثل تلك الأذن يمكن أن يعرف أن «I» وyou منبورتين سوف تعنيان أنه خارج الحلم ، فإن أنا حقيقي يمتلك أنت حقيقي ، ولكن بتأكيد على حقيقة الإمتلاك أقل كثيرا من التأكيد على حقيقة الهوية . ومع ذلك فإن الكبت المتحرر لـ « أملك » سيكون حاداً وغير محبوب على أية حال . ومع ذلك ، فلنزعم أن الأذن الحاذقة ستجرب الممكنات بثبات وتسجلها .

أو فلتدعنا نعتبر أن الأذن تستطيع أن تحل مشكلتها بجسارة وتبدل النبر في التفعيلة الخامسة . مثل موجة راسخة تصادف – مؤقتاً – عقبة أكبر من أن تجرفها . وهذا سيلقي الثقل على « الـ » النهائية ، وخاصة على ال (have) . التأكيد سوف يوحي حينئذٍ بأنانية حقيقة الامتلاك وسوف يضع نغمة جازمة متكبرة . أو يمكن للأذن في النهاية أن تحاول امكانيتها الأخيرة والأكثر تعقيداً ، أن تجعل التفعيلة الأخيرة سبوندية . إنها لا يمكن أن تكون سبوندية تماماً ، بكلا المقطعين الأخيرين المستقبلين نبراً متساوياً بإطلاق . ونحن نعرف ، بالطبع ، أن هذا حقيقي دائما في تحويل الوزن إلى إيقاع ، ولكن في هذه الحالة الخاصة تمتلك امتياز رؤية بعض العناصر المعقدة بوضوح في الحركة . الـ (Have) بحكم وضعها البلاغي تتطلب تأكيداً صادقاً ولكن (you) يمكن أن تترك دون نبر كاف في هذه الحالة ، فإما أن تصبح سبوندية رقيقة ، أو ترضي التوقع المؤسس على المعنى المعقد . والنتيجة أن سيطرة ال (I) . التي تقاوم كونها مكبوتة – حيث يتعذر أيضاً تجنب تأثير عقبة الأنانية – ستتجه إلى النغمة الجازمة للنبر المعدّل . وأظن أن الأذن سوف تكون حساسة ازاء اختلال التوازن ، وسوف تعوض في نصف ال (you)ولكن ليس تعويضاً كبيراً ، وتبقى حقيقة ال (you)مسيطرة على حقيقة الامتلاك ، أو حتى تلغي تأثيرها .

وهكذا فإنني اعتقد ، أخيراً ، أن المرء يمكنه أن يقول أن كل الامكانيات المتضمنة في القراءة تفضلها الأذن في النهاية والنتيجة

هى أن نوعاً من التأرجح الغامض يشمل (فى التفعيلة الإسبوندية فى المقاطع الأربعة الأخيرة) كلاً من حقيقة الامتلاك وحقيقة الهوية . كما يشملها فى علاقة كل منها بالآخر الدينامية فيه . ولا حاجة إلى القول أن الصوت الذى يحاول أن يسجل هذه الأشياء الجميلة سيتطلب بعض التأثيرات الخاصة . وسوف يكون ساذجاً على أية حال ، الافتراض بأن كل الاحتمالات فى سطر غنى ، ينبغى أن تسمع فى كل أداء . وتحليل الأداء الموسيقى يمكن أن يكون مرشداً هنا .

إن الأسطر المفتوحة فى نفس الاليجى تذكرنا بموقف مشابه ، حيث اللعبة بين الوزن والتأكيدات البلاغية تمسك بمفتاح المعنى الاستعارى :

إن صورتها ، من أحب ، أكثر منها هى ،
التى فى قلبى الصادق تأثيرها الواضح
تجعلنى وسامها ، وتجعلها تحبنى
وكما يسك الملوك النفوذ ، لمن تشى طوابعهم
بالقيمة ، تذهب وتأخذ قلبى بعيداً .**

لقد ركزت على السطور الثلاثة الأولى ، وخاصة مشكلة كيف تقرأ السطر الثالث . فلنكن أوليين واستقرائيين يمكن اعتبار (Makes mee) سبوندية والمقطع الأول من (Hedall) منبور بوضوح . أما Makes her . فإنها تتطلب نبرتين تسبب من توازنها مع makes mee . ولأنها تتبع مقطعين منبورين . وهكذا تتركنا مع الكلمتين الأخيرتين فى تساؤ ل جاد (ربما أضيف أن اسبوندياتى نسبية وأنها مؤسسة على معنى مركب من طريقة « دون » الوزنية وبأسلوب آخر يقول أصحاب ميلتون ، أنه لا يوجد فى السطر (إلا الكلمتين الأخيرتين) لا يستطيع العمل فى إطار المرونة الفسيحة للإيامبى . الـ (and) ستتطلب بعض التصلب الصناعى ولكنها يمكن أن تكون متاحة بالرصيد المتراكم للأسلوب كما كان إن اسبوندياتى ، فيما أكرر ، ليست متساوية النبرات ، رغم أنها سوف تصوت بتعادل تقريبى فى التأكيد ، عبر مصادر أخرى للتكثيف الصوتى وليس التوتر فقط فى كل اسبوندية ، بل أيضاً فى العلاقة بين الأثنتين makes وبين mee و Her .

إننى أكرر ، أننى أعتقد أن الإمكانيات الوزنية لقراءة الكلمتين الأخيرتين ثلاثة امكانيات . فإذا سمعت Loveme كإيامبية فإن التأكيد سيجعل see أكثر أهمية ، كما لو كنا نؤكد أن الأثر أكثر بروزاً من السبب ويمكن للمرء أن يقول حينئذٍ أن السك تضمن العلامة المفضلة للحقيقة وتجعل ما كان شكلاً مجرداً حقيقة القيمة . والأمكانية الثانية هى ازاحة النبر الذى سيجعل Love مسيطرة على mee . بوضوح مع التغيرات الناتجة للتأكيد ولتعقيد المعنى . أما الامكانية الثالثة فتتضمن توسطاً ضرورياً فيما أظن ، بين الأمكانيتين الأوليين . وهذا يعنى معاملة love mee كسبوندية أخرى ، والقارىء ، متردداً بين البدائل كما ينبغى عليه ، يصبح واعياً ، أن عدم التأكد هو جزء من الغموض الأكبر المتوازن بعناية فى الاستعارة الكلية للسك . ويترد المرء ، إذ هو غير قادر على تقرير ما إذا كانت love . أكثر سيطرة أم mee ، ويجبر على وساطة نبر كليهما . وأثناء التردد يكتشف المرء ازدواجاً نحوياً دفيناً : loves ، يمكن ألا تكون فعلاً بل اسماً موازياً لـ Medall) ، وحينئذ سيكون لدينا شىء كهذا : الصورة التى تخلق وسامها mee تخلق أيضا حبها me ، وأن حبها هو أنا وأننى حبها جاء إلى الوجود كوسام بواسطة صورتها .

دعنا نحاول نثراً آخر ، انطلاقاً من تفضيلنا هذا . أنا أحب صورتها أكثر مما تفعل هى لهذا السبب . أنها عبر صورتها وتأثيرها على ينبغى أن تحبنى . إن حبها لصورتها يعطينى (متأثرا بها) وجودى فى الحب ، وهكذا فإن حبها هو أنا . وهكذا فإننى أحب صورتها أكثر مما تفعل هى . أنا أيضاً أحب صورتها أكثر مما أحبها هى (المؤنث هى الذى ليس له صورة ولا فكرة ولكن فقط هى . . (انسى ال هو وال هى) . ولأنها صورتها ، ولأن تأثيرها علىَّ يسبب لها أن تحبنى . ذلك يحولنى إلى حبها ، ذلك يحولنى إلى صورة من صورتها . ولكن صورتها هى نوع من الفكرة الأفلاطونية التى تعتمد على (ضد الإفلاطونية) لتعبيرها ، وربما لوجودها . أنها يمكن أن تكون فكرتى عن صورتها ، هى التى تجعلها تحبها وكذلك أنا لو أننى أحب صورتها ، حينئذ ستعتمد على فكرتى عن صورتها ، من أجل وجودها كموضوع محبوب ، وكذلك أنا أحبها كما أن حبها هو أنا . إن المماثلة قائمة على أحداث تبادلية . وها قد حلت المشكلة الفلسفية بواسطة استعارة كان مفتاحها الذى لا غنى عنه ، هو البناء الوزنى .

نموذجانا الأخيران مختصران جداً ، وسيشيران إلى بعض قوة « دون » لتمد المعنى التخييلى بحساسية . أولاً هذا السطر الشهير من « الرفات The elique » .

أسورة من الشعر اللامع حول العمود

الأثر الأول ل « اسورة من الشعر اللامع » هو إثارة التخيل على الطريقة التى تزيد عادة الاستعداد لتوقع خبرة جديدة ولهذا تبدو كأنها تفتح المدى الاحتمالى للمعنى وتمده . ولكن « حول العمود » تضع إحساساً مركزاً بالتحديد . « عمود » مطلقة ولا تحتاج أكثر من علامة وصفية مثل « ال » ◆

هوامش

* من « غنائيات جون دون » طبعة جامعة مينسوتا سنة ١٩٦٢ .
والترجمة من فصل من الكتاب الذى أعده هارفى جروس بعنوان بناء الشعر الصادر فى أمريكا ١٩٦٦ .

(١) الاليجى ٨ .
(٢) الاليجى ٦ .
(٣) الهجائية ٤ .
(٤) الهجائية ١ .
(٥) السوناتا المقدسة ٣ .
(٦) القطعتان التاليتان ، وتحليلات لها قد ناقشها سيمور شاغان وجون كرورانسوم فى مجلة كينيون ريفيو العدد ١٨ (١٩٥٦) .
(٧) انظر مثلاً مقالى « ملاحظة على الوزن » مجلة كينيون ريفيو العدد ١٨ (١٩٥٦) ◆

شعر مترجم

مرثيتان

للشاعر الأسبانى : ميجيل إرناندث
تقديم وترجمة : أحمد حسان

هذا زمان المراثى . كل يوم يموت مبدع إمتلأ بحب البشر ، أو تلاحقنا ذكرى مبدع مات مدافعاً عن حقهم فى الحياة .

هذا زمان المراثى . والذاكرة لعنتنا وملاذنا . نلوذ فيها بصور أيام تهز القلب بما إمتلأت به من العاطفة والحياة وحتى الموت ، وننتظر إياماً تحرك النار تحت رماد أيامنا .

مع حلول ربيع عام ١٩٨٧ إكتمل العام الخامس والأربعين لموت شاعر كان يعتبر الشعراء ريح الشعب يولدون ليمروا صافرين خلال مسامّه ويوجهون أبصاره ومشاعره نحو أجمل القمم.إنه ميجيل إرناندث الذى مات فى سجون فرنكو (فى ٢٨ مارس ١٩٤٢) ولم يتعدّ بعد الثانية والثلاثين . وقبل عامين لحقه إلى مملكة الموت أستاذه وصديقه ورفيقه الحميم بيثنتى أليكسندرى ، الذى أهدى إليه ارناندث ديوانه « ريح الشعب » وخاطبه فيه بقوله : « إن صوتك وصوتى ينبعثان من نفس النبع . ما أفتقده فى قيثارتى ، أجده فى قيثارتك . لقد منحتمانى ، بابلونيرودا وأنت براهين من الشعر لا تُحصى ، والشعب الذى أمدّ نحوه كل جذورى يغذّى أشواقى وأوتارى باللفحة الساخنة لحركاته النبيلة » .

أما نيرودا ، الذى احتضن شاعرنا عندما ذهب يطرق أبواب الأدب فى مدريد ، فقد وطأته هو الآخر ، منذ أربعة عشر عاماً ، أقدام الفاشية التى كانت طوابيرها المنتصرة قد وطأت من قبل شاعرنا بعد أن قتلت وشرّدت رفاقه .

شاء القدر أن يكون ميجيل إرناندث شاهداً إستثنائياً على التحولات التى شهدها الشعر الأسبانى فى منتصف الثلاثينات والتى رافقت الهزّة العميقة التى أحدثتها فى المجتمع وفى وجدان المبدعين الشباب إقامة الجمهورية ثم نشوب الحرب الأهلية عام ١٩٣٦ .

إن التفاعل المُجّدد للمذاهب الأدبية والنقاء الغنائى والتسامى الباروكى ، والغليان السوريالى ، وما سُمّى بنزع انسانية الفن ، كانت كلها تيارات جمالية مختلطة ومتناقضة شهدها الشعر الأسبانى على أيدى شعراء جيل ١٩٢٧ وشكلت الميراث الذى ورثه جيل ١٩٣٦ من الشعراء والذى كان إرناندث شخصيته النموذجية .

كان الاستقبال الودى الذى تلقى به جيل ١٩٢٧ الديوان المطبوع الأول لإرناندث « البرق الذى لا يخبو » (١٩٣٦) يجعل إرناندث يبدو أحياناً وكأنه واحد من جماعتهم . أوكأنه « الكاتب الصغير العبقرى » بينهم بتعبير داماسو ألونسو .

لكن الواقع أن الشعر كان قد حول بصره إلى وجهة أخرى مع إحتدام الصراع الاجتماعى .

تمثل إرناندث ، مع أبناء جيله ، تناقضات الباروك ، من خلال جونجورا ، الذى إجتمع على توقيره شعراء ١٩٢٧ ، وقلّد جارثيلاسو ، وأدرك المعنى الكونى والمدمر للذات الذى تنطوى عليه قوة الحب فى شعر بيثنتى أليكسندرى . وفتح مع نيرودا نوافذه على الصراع الدائر حوله . ومن ثم فاجأته الحرب الأهلية فى أكثر الأوضاع ملاءمة لتبلور شعره على أساس قناعات أساسية إكتسبها فى خضم التحولات : فقد أصبح الشعر بالنسبة له جوهر الشعر الذى يجد جذوره فى الأرض ؛ والشاعر هو مفسر ومترجم لمشاعر جماعية ، ومهمته توجيه بصر وقلب الناس إلى الحقائق الشعرية التى هى أجمل القمم ، والتى تمثل إنعكاس الحقائق المعاشة ، وقدر الشعر ، لهذا السبب هو أن ينتهى بين أيدى الشعب كما كتب لأليكسندرى .

لم يُبل سراويل كثيرة على مقاعد الدرس . فقد دفع الفقر أباه إلى انتزاعه من المدرسة مبكراً ليساعده فى الرعى وفى توزيع الحليب على البيوت . لكنه لم يكف عن تثقيف نفسه ملتهماً كل ما يصل إلى يديه من كتب . وواظب على الاجتماع فى أحد دكاكين القرية مع حلقة من الأصدقاء يكتبون ويتناقشون . كانوا أول المستمعين إلى شعره والمتحمسين له . وكان من أقربهم إليه رامون سيخه الذى « مات عنه لكن صعقه البرق » والذى رثاه شاعرنا وهو يتهجى مفردات الفقدان والغياب التى ستكبر معه . نفس الأصدقاء جمعوا دراهمهم القليلة ليتيحوا له تذكرة الدرجة الثالثة إلى مدريد ليقدم نفسه إلى أدبائها وليثير فيهم الاعجاب والدهشة لبساطته وتواضعه وحيويته السابغة .

هناك صادق اليكسندر ورأى نيرودا أن رأسه الشبيهة بثمرة البطاطس المنتزعة حديثاً من الأرض تحمل روحاً جديدة ستفتح للشعر الأسبانى أفقاً جديداً .

وحين نشبت الحرب الأهلية لم يتردد فى الانضمام إلى قوات الجمهوريين وانخرط فى « ميكروفونات الجبهة » وأخذ يكتب الأشعار ويلقيها فى الخنادق للجنود الجمهوريين ومن خلال مكبرات الصوت للجنود المناهضين . واتسع شعره ليضم المرثية والتمجيد البطولى ، والتهكم المقاتل ، و الموضوعات الاجتماعية وإمتزجت الهموم الاجتماعية بهموم الحب كما امتزجت نزعته الغنائية بعناصر ملحمة تعبر عن معانيات وآمال المجموع . وظل جوهر شعره الحب للأرض وللشعب الذى يود أن يدافع عنه بالغناء ويدين أعداءه .

وعند هزيمة الجمهوريين قبض عليه عند محاولته الفرار سباحة إلى البرتغال وأخذ يذرع السجون حتى مات تحت وطأة حزمة من الأمراض .

وطوال حكم فرنكو ظل شعره محظوراً على مواطنيه . لكنه بقى مثل بذرة دفينة استمد منها شعر ما بعد الحرب واحداً من أقوى المؤثرات التى أسهمت فى تجديده .

كان إرناندث يؤمن بأن كل شاعر يموت يترك بين يدى آخر آلة موسيقية ، ميراثاً يأتى من أزلية العدم إلى قلوب الشعراء المبعثرة . لكن كيف نرثى شاعراً كهذا ؟

ليس أفضل من أن نرثيه بلسانه . وها هما إثنتان من مراثية الأولى من رثاء رامون سيخه من ديوان « البرق الذى لايخبو » والثانية فى رثاء جارثيا لوركا ، الذى اختطفوه من الحياة شاباً فكان لموته وقع الصاعقة . وتتصدر مرثية لوركا ديوان « ريح الشعب » الذى أهداه الشاعر إلى أليكسندرى الذى ظل يتذكر صديقيه حتى رحل عنا منذ أكثر من عام .

مرثيتان فى رثاء عصر مجيد كامل نحت إرناندث عذاباته وأشواقه من رخام الكلمات النابض الخارق . ندير أعيننا إليه أملاً فى عصر مجيد قد يأتى ، ونتذكر ألاّ عزاء فى فقدان شاعر سوى أن تستقر قيثارته بين يدى آخر ◆

● مرثية

(فى أوريويلا ، قريته وقريتى ، مات عنى كمن صعقه البرق رامون شيخه ، الذى شد ما تحاببنا)

باكياً ، أود أن أكون
بستانى الأرض التى شغلها وتُخصبها ،
يا رفيق الروح ، قبل الأوان .
بينما ألمى ، الذى لا يجد متنفساً
يغذى الأمطار ، والمحارات ، وآلات الأرغن ،
سأمنح قلبك غذاءً
للخشخاشات الواهنة
من فرط ما يجتمع فى جنبى من ألم ،
ألماً يؤلمنى حتى النفس
صرعتك لطمة قوية ، ضربة ثلجية ،
بلطة خفية وقاتلة ،
دفعة وحشية

ما من إمتداد أكبر من جرحى ،
أبكى مصيبتى وتضافرها علىّ
وأحس بموتك أكثر مما أحس بحياتى
أسير فوق بقايا أعواد المتوفين
ودون دفءٍ من أحد ودون عزاء
أمضى من قلبى إلى شئونى

مبكراً بدأ الموت تحليقه
مبكراً بكرّ البكور
مبكراً تتدحرج فى التراب .

لا أغفر للموت العاشق ،
لا أغفر للحياة الغافلة ،
لا أغفر للأرض ولا للعدم .

فى يدى أرفع عاصفة
من الأحجار والبروق ، والبلطات ذات الصرير
عطشى للنكبات وجائعة .
أود أن أعض الأرض بأسنانى ،
أود أن أمزق الأرض جزءاً جزءا
بعضعضات جافة وساخنة

فى يدى أرفع عاصفة
من الأحجار والبروق ، والبلطات ذات الصرير
عطشى للنكبات وجائعة .

أود أن أعض الأرض بأسنانى ،
أود أن أمزق الأرض جزءاً جزءا
بعضعضات جافة وساخنة

أود أن أحفر فى الأرض حتى ألقاك
وأقبِّل جمجمتك النبيلة
وأحرر فمك وأعود بك

ستعود إلى بستانى وتينتى :
فوق الدعامات العالية للأزهار
ستحلّق روحك راعية النحل

ذات خلايا الشهد الملائكية والنمنمات
ستعود إلى هدهدة شقوق الأرض
التى يحرثها الأجراء العاشقون

ستُبهجُ ظلّ حاجبّى
وستمضى خطيبتك والنحل
إلى كل صوب متنازعين دمك .

قلبك ، الذى صار مخملاً مجعّداً ،
يدعو إلى حقلٍ من اللوزات الزَبَدية
صوتى النهم المحِبّ

إلى الأرواح المجنحة بلون القشدة
لورود اللوز أدعوك ،
فعلينا أن نتحدث عن أشياء عديدة ،
يا رفيق الروح ، يارفيق ◆

(١٠ يناير ١٩٣٦)

● مرثية أولى

(إلى فيدريكوجارثيا لوركا ، شاعر)

الموت ، بالحراب الصدئة
وفى زى القتال ، يعبر القفار
ليمطر ملحاً ، وينثر جماجم ،
حيث يزرع الإنسان جذوراً وآمالاً

يا خضرة الإتساعات ،
متى تسود البهجة ؟
الشمس تُخثر الدم ، تغطيه بالفخاخ
وتجلب الظلمة الأشد حلكة

الألم وعباءته
يجيئان مرة أخرى للقائنا
ومرة أخرى أدخل منهمراً كالمطر
إلى درب النحيب

دائما ما أرانى
داخل ظل الصبَّار الخشن هذا
المزدحم بالعيون والتمتمات
الذى على مدخله قنديل من العذاب
وعقد محموم من القلوب .

وددت لو أبكى داخل بئر ،
فى ذات الجِذر الأسيان ،
للماء ، للشهقة ،
للقلب :
حيث لا يرى أحد صوتى ولا نظرتى
ولا بقايا دموعى

أدخلُ وئيداً ، تخِرّ جبهتى
وئيداً ، ينفطر قلبى
وئيداً ، ومُتّئداً وحالكاً
أعود للبكاء عند قدم قيثارة

من بين كل موتى المرثية
دون نسيان صدى أيهم
تنتقى يد نحيبى واحداً
لأنه رنّ فى روحى أكثر منهم .

فيدريكو جارثّيا
حتى الأمس كان يُدعى : واليوم يُدعى ترابا
بالأمس وجد مكاناً تحت ضوء النهار
واليوم يضمّه القبر تحت العشب

شَدَّ ما كان ! شَدَّ ما كنت وها لم تعد !
بهجتك المتوثبة ،
التى كانت تهيِّجُ طوابيراً وجنوداً ،
تنزعها من بين أسنانك وتلقيها ،
وها أنت تصبح حزيناً ، ولا تعود تشتهى
سوى فردوس التوابيت .
لو نهضت لرأيتك بين الحاجبين
مرتدياً هيكلاً عظمياً
راقداً فى الرصاص ،
متحصناً باللامبالاة والجلال .

الريح التى تجرف الأسابيع
جرفت حياتك حياة ذكر الحمام ،
التى كانت تَلُفُّ بالزَبَد
وباهديل السماء والنوافذ
كطوفان من الريش

يا بن عم التفاحات ،
لن يقدر على نسغك السوس ،
لن يقدر على موتك لسان الدود ،
وحتى تمنح ثمرتها عنفواناً وحشياً
ستختار شجرة التفاح عظامَك

بنبع لعابك وقد طُمِرَ
يا بن الحمامة ،
يا حفيد القُبّرة والزيتونة :
دوماً ستصبح بينها الأرض تروح وتجيء ،
زوجاً لنبتة الخلود ،
أباً مخصباً لجُزيمة الجدى .

ما أبسط الموت : ما أبسطه ،
لكن يا له من مغتصبٍ جائر !
لا يعرف السير وئيداً ، ويطعن
فى أقل اللحظات توقعاً لطعنته العكرة .

أنت ؛ ياأكثر الصروح شموخاً ، مُهدّم
أنت ، يا أعلى البواشق تحليقاً ، منزع الريش
أنت ، يا أقوى زئير ،
صامت ، أشد صمتاً ، أشد صمتاً

فليسقط دمك البهيج ، دم الرّمان
كما تهوى المطارق العاتية ،
على من كتم أنفاسك .
ولتسقط البصقات والمناجل
فوق البقعة التى تخضبها جبهته

يموت شاعر فيحس الكون
أن بأحشائه جرح الإحتضار
زلزلة كونية من الرجفات
تصدِّع الجبال برهبة ،
ويُصدِّع بريق الموت رحمَ الأنهار .

أسمع قرى من الآهات وودياناً من العويل
أرى غابة من العيون التى لا تجفُّ أبداً ،
طرقاً من الدموع والعباءات :
وفى دوّامة من الرياح وأوراق الشجر ،
حِدَاداً إثر حِدَادٍ إثر حِدَاد ،
نحيباً إثر نحيب إثر نحيب .

لن يجرفوا عظامك ، لن يُذرُّوها ،
يا بركان الرحيق ، يا إعصار أقراص الشهد ،
أيها الشاعر المضفور ، الحلو ، المرّ ،
يا من فى حرارة القبلات

أحسستَ بين صفّين ممتدين من اللكمات ،
حباً ممتداً ، وموتاً ممتداً ، ولهباً ممتدا .

لكى تصاحب موتك ،
تأتى لتزحم كل أركان
السماء والأرض حشود من النغم
بروق ذات ذبذبات زرقاء
صاجات تنهال أكواماً
أفواج من المزامير ، والطبول والغجر ،
أسراب من النحل الطنّان والكمنجات ،
عواصف من القيثارات وآلات البيانو ،
ودفقات من آلات النفخ والأبواق .

لكن الصمت أبلغ من كل تلك الآلات .

صامت ، موحش ، ومترب
فى الموت الموحش ،
يبدو كأن باباً أُغلق
فحبس لسانك ، ونَفَسك .

أخطو مع ظلىّ
وكأننى أخطو مع ظّلك
عبر أرض يفترشها الصمت
ويروق للسرو أن يجعلها أشد ظلمة

عذابك يطوِّق حلقى
كحبل مشنقة
وأجرِّب شراباً جنائزيا
أنت تعرف ، يافيدريكو جارثيا لوركا ،
أننى ممن يعاقرون موتاً يوميا ◆



بدر توفيق

عن الشاعر بدر توفيق

د. عبد الوهاب المسيرى

بدر توفيق ، هو شاعر « اللحظة الفذة » والمصطلح الفريد والرؤية البطولية التى لا تخشى مواجهة النكبة التى حاقت بالانسان . الكلمات رجال والحروف سيوف ، والشاعر يمتطى صهوة الجواد بيجاسوس ويستلهم ربات الشعر والحرب والصبر ، ويبدأ فى رحلة ليس لها من هدف واضح ولا نهاية معروفة ولكنه كبطل مأساوى معاصر يصر على رحلته ، فهى قيمة فى حد ذاتها ، وهى وحدها تضفى المعنى على عالم يفتقد إلى المعنى والدلالة على تفاصيل تفتقر الى الدلالة ــ ان الرحلة إلى ايثاكا أهم من الوصول إليها ، والوقوف على الاطلال لم يكن مجرد رثاء أو حزن من أجل الذات . وإنما هو تصميم على الاستمرار وتأكيد لما هو انسانى ومقدس ضد كون

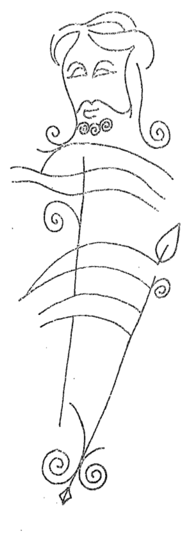
لا يكترث بنا كثيرا ولا يحفل بأفراحنا أو أتراحنا ، ولذا لا يجدى فى الصحراء سوى الغناء ــ وأمام العدم لا نملك سوى الكلمات ، وياحبذا لو كانت منظومة .

ولد بدر توفيق بمدينة المنيا وغادرها طفلا إلى بنى سويف . وقد تمكن من الالتحاق بالكلية الحربية بعد ثورة ٢٣ يولية ١٩٥٢ واشترك فى معركة السويس عام ١٩٥٦ واليمن عام ١٩٦٣ ويونيو ١٩٦٧ . ولكنه اعتزل الحياة العسكرية ليستأنف دراسته فدرس الأدب الانجليزى والامريكى ثم سافر الى المانيا حيث درس اللغة والأدب الألمانيين . وقد عمل بدر فى الترجمة الصحفية ، كما قام بترجمة العديد من القصائد الانجليزية والالمانية إلى العربية ، وله مقالات عن شعراء مصر المعاصرين وأعلام الآداب الاجنبية .

وقد نشر شاعرنا اولى قصائده فى نوفمبر ١٩٦٢ ثم توالت بعد ذلك القصائد والدواوين فصدر ديوانه الأول « ايقاع الأجراس الصدئة » عام ٦٥ ، وديوانه الثانى « قيامة الزمن المفقود » عام ١٩٦٨ ، وله مسرحية شعرية اذاعية بعنوان « الانسان والآلهة » اذيعت عام ١٩٦٩ وصدر ديوانه الأخير رماد العيون عام ١٩٨٠ .

ويمكننا أن نبدأ رحلتنا عبر عالم المنشد البطولى الحزين بعرض لقصيدة « كتابة على شاهد حياة » وهى من ديوانه الأخير ، يبدأ الشاعر القصيدة بأن يعلن احتجاجه على الثرثرة اليومية التى لا تفيد وعلى الأحياء الذين يتحركون وكأنهم فى مجتمع الأموات . وهو يضم صوته إلى صوت الفقراء الكادحين وإلى صوت المحاربين الذين يرفضون راية المساومات ، ويعبر عن اشمئزازه من أن الحياة بدلا من أن تكون الفرس الملكى الذى يحلم به تصبح « فرسا تعقد لاستباقه المراهنات » وفى وسط الثرثرة والأحلام الضائعة يظهر وجه الطفل شاهدا على حياة العقم والمجادلات فتلهب نظرته وجهنا بسيف اللوم ، وفى فشلنا نحتمى بما تبقى فى مقابر التواريخ وأمجاد الحضارات . وهذا المستوى من القصيدة تعبير عن الاحتجاج على الظلم الذى يلحق بالانسان فى المجتمع ، والطفل كرمز للبراءة التى لم تفسدها الخبرة ولا التاريخ رمز متداول فى الشعر العربى الحديث . ولكن ليس هذا هو المستوى الوحيد فى القصيدة ، ففى المقطوعة الأولى ، وفى وسط المصطلح الاجتماعى ، تبرز عبارة « الموت واحد فقط » ، وفى المقطوعة الثانية نسمع عبارة « بحار الزمن الردىء » ، وهى عبارات نجد فيها اصداء لرؤية صوفية أو كونية توحى بأن النكبة التى يواجهها شاعرنا قد تكون لها جذور اجتماعية ولكنها تتخطى عالم الظواهر الاجتماعية والتاريخية لتشمل الكون بأسره ووضع الانسان فيه . وفى ديوان الشاعر الأخيررماد العيون تغلب الرؤية التاريخية على بعض القصائد بينما تغلب الرؤية الكونية على معظمها والمقطوعة التالية من قصيدة « وجه مصر » مثل طيب على قصائد النوع الأول :

فى زمن تصنعه الحروب
ينطق قلب الوطن المغلوب
ينهض وجه الشرق فى نوافذ الغروب
ينهض وجه مصر محتد السمات
منتصرا بالحزن والتماسك المؤمن
والرصاص والتأملات
منتصرا بالموت والفداء .
فى زمن يولد من تكاثر القتلى ومن تضافر
الأشلاء .



أما قصيدة « تقويم جديد من فصول الجفاف » فهى خير الأمثلة على النوع الثانى الذى تغلب عليه النزعة الكونية :

أخرج فى الصباح ناشراً عيونى فى شعاع
الشمس

معتقدا أن بهاء الضوء
يغفر ما بداخلى من آخر الذنوب حتى
البدء
أخرج فى التماس هذا الدفء
لكننى أعود عريان الضلوع مستباح
الرأس
بين القديم والذى ليس له جديد
من يحمل الاحزان عن قلب أحب ،
ولم يجد بين اختلاف الوقت والمواعيد .

ولا يمكن الزعم بأن شعر بدر يضم رؤيتين مستقلتين الواحدة عن الأخرى ، ولكنه يمكن القول أن القصائد رغم وحدتها الفنية الاساسية ورغم انتمائها لنفس العالم الشعرى المتكامل ، الا أن العنصر التاريخى يغلب على بعضها ، ويغلب العنصر الكونى على البعض الآخر ، ففى القصيدة الأولى يبزغ وجه الوطن منتصرا نتيجة لفعل انسانى حر يتم داخل الحدود الاجتماعية التاريخية ونتيجة للموت والفداء . أما القصيدة الثانية فينعدم فيها التاريخ تماما (أو يكاد) بل وتنعدم فيها دورات الطبيعة ــ فالفصول الأربعة ، رغم تعاقبها الصورى ، أصبحت كلها فصول عقم وجفاف ــ والصيف مثل الخريف والربيع والشتاء ، كلها فصول تذبل فيها الأوراق وتسقط يابسة . ولذا فالشاعر يعود فى فصل الصيف عريانا ، والعرى هنا ليس هو رمز البراءة والعودة إلى الحالة الآدمية (نسبة إلى آدم) ولكنه عرى من أصبح بلا مأوى ومن فقد المعنى . وإذا كانت الرؤية التاريخية تترجم نفسها إلى تعاقب منطقى أو شعرى للصور وإلى غناء ، فالرؤية الكونية تترجم نفسها فى المكان إلى فراغ وفى الزمان إلى صمت ، ولا مجال للحرية الفردية أو للارادة المستقلة ، ولكن ــ وعلى الرغم من كل هذا ــ لا نعدم أن نجد اشارات كونية فى القصيدة الأولى وتلميحات ذات طابع تاريخى فى القصيدة الثانية . ففى قصيدة « وجه مصر » ثمة اشارة إلى الحزن وإلى زمن « ردىء » تصنعه الحروب ويولد من تكاثر القتلى وتضافر الاشلاء ، وفى القصيدة الثانية ذات البعد الكونى ، ثمة اشارة « إلى القديم الذى ليس

له جديد » ــ وهذه اشارة للزمان التاريخى (على الرغم من أنه زمن مغلق) .

ولعل من أهم قصائد الديوان ، ومن أكثرها نجاحا فى المزج بين العنصرين التاريخى والكونى ، بحيث لا يمكن أن نفصل الواحد منها عن الآخر ، قصيدة « الوطن » :

(١)
أحمل أيامى التى أنفقها بالجدل المقيم
والمنازلات

وفى مدى الرؤية يمتد الطريق ،
لا علامة تلوح
ولا خطى على الأديم من ملامح البشر
أقتسم النقاش بين العقل واللا عقل
حتى إذا ما احتدمت مطرقة الخطأ
يجيء وجهك الخفيض
مسافر ينفض عن دروعه الصدأ
أسمع صوتك المهيض
يرقأ دمع الجسد الذى اهترأ
يا أيها الحق الوحيد
ياوطنى
(٢)
أعرف فى سواد عينيك انتظارى
وأعرف احتضارى
ياوطنا وسدت تربته
وجه أبى المضيء . . يقظته
. . . . . .
فى اللغة المختلفة
ألقاك
وفى التعابير التى لم ينضج السمع على مرامها
وفى التباشير التى تشع كالأحلام ثم تنطفيء
وفى التصاوير التى لم تعتد العين على مدلولها
وفى المكاره التى لم تألف النفس ارتيادها .
ألقاك ، حين يصعب القصيد
حين يصير اللفظ دمعا
ويصبح السكوت مقصله
(٣)
يازمنا بأكمله
ياشجنا تواصلت أسفاره صبرا فصبرا ، ثم صبرا ثالثا ، وخامسا ، وسابعا ، وعاشرا



هاأنذا فى مدن التسويق
وفى الحدائق التى هاجر عن أبوابها المغلقة الشجر
أناقش الحجر . .
أسقط مغشيا على من فداحة النظر
(٤)
ورثت عنك الحزن منذ مولدى
الغضب النبيل والصراحة الشجاعة
ورثت عنك الصدق والأمثلة الرفيعة
يا أيها الوطن
ياملتقى خئولتى ، عمومتى ، ياوجه اصدقائى
ماذا اقول الآن بعد ما انقضى الزمن ،
وافتقدت ذاكرتى الميراث . .
يا أيها الحق الوحيد
ياوطنا فى القلب منفيا
مدينة مزدانة تهيأت لمقدم العروس
من بلادها النائية البعيدة
(٥)
الشعر أحوالى ،
وكل محنة قصيده .

ثمة حركة أساسية فى القصيدة تبدأ فى التفاصيل المبعثرة وتنتهى فى قدس الاقداس . فى المقطع الأول نبدأ فى عالم التاريخ ــ عالم الأيام التى تتعاقب وتضيع فى الجدل والمنازلات بين العقل واللا عقل ، إلى أن تهوى مطرقة الخطأ . حينئذ يظهر الوطن فى كماله وتكامله ، نرى وجهه ثم نسمع صوته ، فتتلاشى التفاصيل ونصل إلى الجوهر : إلى الوطن باعتباره الحق الوحيد . وبناء الجزء الأخير من المقطع الأول يترجم هذه الحركة بشكل مرئى على الصفحة ذاتها اذ تتناقض الكلمات حتى تصبح كلمة واحدة يتوحد من خلالها الشاعر العابد بالمطلق .

ياأيها الحق الوحيد
ياوطنى .

أما المقطع الثانى فهو مقطع الوصول حيث يتغنى الشاعر بمعرفته بالوطن فهو يعرف فيه انتظاره واحتضاره . وهو لا يراه فى التعابير والتباشير وحسب وإنما يراه فى المكاره أيضا . إن الوطن ــ هذا المكان التاريخى المتعين ، وهذا الزمان الذى هو امتداد لنا ونحن امتداد له ــ بدأ يتحول بالتدريج من مجرد مكان وزمان إلى مطلق يعلو على كل الظواهر . ولذا ففى المقطوعة الثالثة يصبح الوطن زمنا بأكمله يحكم الشاعر على الزمان والمكان النسبيين من منظوره ، فلا يرى سوى الآلام المستمرة والحدائق الجرداء ومدن التسويق ، ثم تنتهى المقطوعة بالشاعر مغشيا عليه من هول ما يرى . والاغماء هنا هو علامة السقوط الكامل والإظلام التام ، ولكنه اظلام مؤقت ، رغم حتميته ، تماما مثل تجارب المتصوفين ، حينما تجف ينابيع الوصل ولا يحظى العابد برؤية وجه حبيبه ومعبوده . وتصل المقطوعة الرابعة ما انقطع ، فيتغنى الشاعر بالوطن ــ الطلق ، ولكنه يحاول أن يستعيد مرة أخرى البعد التاريخى فيؤكد ارتباط الوطن بالذاكرة ، فقد ورث شاعرنا كل سماته العادية والبطولية عن الوطن ، والوطن هو النقطة التى ترتكز اليها كل علاقاته الانسانية . ولكن الغناء يتحول إلى مرثية ، إذ أن الذاكرة بدأت تفقد ما ورثت ولذا يتشبث الشاعر مرة أخرى بالوطن باعتباره الثبات .

يا أيها الحق الوحيد
يا وطنا فى القلب منفيا
مدينة مزدانة تهيأت لمقدم العروس
من بلادها النائية البعيدة .

ان الوطن هذا المطلق النسبى ، هذا القاصى الدانى ، نفى بعيدا ولكن فى قلب

الشاعر ، وهو مدينة مزدانة لمقدم عروس ولكنها تأتى من بلاد نائية . يلهث الشاعر ويجهد كى يحيط بالقريب البعيد ، بالكيان الموضوعى الذى لا يضرب جذوره فى الأرض وإنما فى قلب الشاعر ذاته ، ولذا يستخدم هذه الصور والمصطلحات المتلاطمة .

وتنتهى القصيدة بمقطوعة قصيرة مكونة من سطرين تتسم بالصفاء وبما يشبه الرضا : الشعر أحوالى

وكل محنة قصيدة .

وتبدو خاتمة القصيدة وكأنها فجائيه ، وهى على مستوى من المستويات كذلك ، إذ يتحول الحديث عن الوطن إلى الحديث عن الشعر وعن الشاعر . ولكن الشاعر الماهر كان قد أعدنا لهذه اللحظة « ففى بداية القصيدة اشار إلى الجدل والنقاش أى إلى الكلمات الفارغة والتى لا دلالة لها كما أنه حينما يذهب إلى مدن التسويق فهو لا يناقش إلا الحجر أى أنه يعود للكلمات التى تولد ميتة وللنقاش العقم . فى مقابل هذا يظهر الوطن كصورة تتخطى الكلمات وكصوت مهيض ولكنه مسموع أى أن الوطن يصبح هنا الكلمة الحقة التى لا تتجسد بالضرورة من خلال الحروف وارتباط الوطن بالكلمة يظهر كذلك فى رؤ ية الشاعر له فى « اللغة المختلفة » . وحينما تتعسر الولادة ولا يولد القصيد ، أى حينما تخونه الكلمات الانسانية ، يلقى شاعرنا الوطن ويجده حينما تتجسد الكلمة دمعا وحينما يهوى السكوت عليه وكأنه مقصلة . ونعرف من القصيدة كذلك أن الوطن قد علم شاعرنا الصراحة الشجاعة والصدق أى علمه المقدرة على التعبير الصادق الجسور ، فالوطن ليس كلمة تتخطى كل الكلمات وحسب وإنما هو أيضا كيان يمنح شاعرنا القدرة على تملك ناصية الكلمات ، أى أن الوطن ، الذى اصبح مطلقا يعلو على الزمان والمكان ، على الرغم من تجلياته التاريخية ، أصبح ايضا الكلمة الصادقة التى تعلو على كل الكلمات واصبح بمعنى من المعانى الشعر الذى ينبع من التاريخ ويحكم ويشهد عليه ، إن الشاعر الذى توحد بالوطن المطلق يتوحد هنا بالشعر فيصبح الشعر أحواله (بكل معانى الكلمة الصوفية) وكل كيانه .

ولكن التوحد لا يقضى على الأحزان ، كما هو الحال فى الشعر الصوفى ، وإنما يزيد من الاحساس بها ولذا فحياته كلها محن . ولكنها ليست محن مجردة فجة عامة تطحن الشاعر وإنما تتحول إلى اشكال مفهومه إذ تصبح كل محنة قصيدة - أن المقدرة على الإفصاح هى ضرب من ضروب الخلاص ، ولكنه خلاص فذ يؤكد المأساه ولا يهرب منها .

يقول الشاعر فى قصيدته أنه يجد وطنه فى التعابير التى لم ينضج السمع على مرامها وفى التصاوير التى لم تعتد العين على مدلولها ، وهذه الكلمات هى خير وصف لأشعار بدر توفيق ، فشعره لا يكف عن مباغتتنا ، فهو يشير فى إحدى قصائده إلى تماسك الفؤ اد أو تمزق العلاقة ، ويتحدث فى أخرى عن « ساعة الحب الرمادية » وفى كلا البيتين مزج الشاعر عنصرين متنافرين مما جعل التركيبة اللغوية فريدة وأحيانا متفجرة وفى قصيدة « الوطن » ثمة تراكيب لغوية تتبع هذا النمط فالشاعر يتحدث عن « احتدام مطرقة الخطأ » ، والاحتدام كلمة عادية فى حد ذاتها ، وفى السياق الذى ترد فيه نتوقع منه أن يستخدم بعدها كلمة النقاش ، والمطرقة هى الأخرى شىء مألوف ، أما كلمة الخطأ فهى كلمة من الشيوع بحيث أنها فقدت كل حدتها ونتوئها ، ولكن حينما تمتزج الكلمات الثلاث فإن النتيجة هى عبارة جديدة كل الجدة فريدة كل الفرادة . والمسافر عادة ينفض عن نفسه التراب ولكنه هنا ينفض الصدأ عن دروعه . وفى المقطع الثالث يخدر المصطلح الرومانتيكى احاسيسنا إذ ننتقل من مدن التسويق إلى الحدائق التى هاجرت الأشجار منها ونسمع الشاعر وهو يحاول عبثا محاورة الحجر ثم يباغتنا ببيت موغلا فى نثريته «أسقط مغشيا على من فداحة النظر» والبيت فى خلوه التام من المجاز وفى ابتعاده الكامل عن اللغة غير المألوفة قد اكسب المقطوعة الرومانتيكية صلابة وقوة واصبح لها بمثابة العمود الفقرى ينقذها من السقوط فى الحزن العائم والضبابية التى تطمس الحدود . ولكن — والأهم من هذا — يكتسب البيت فراده خاصة بسبب وجوده فى وسط المصطلح الرومانتيكى ويصبح فى نثريته وكأنه حكم نهائى على العالم الردىء لا يقبل أى محاجاة أو اعتراض .

ولكن الفرادة الحقيقية فى شعر بدر ، وفى هذه القصيدة على وجه التحديد ، تتضح أكثر ما يتضح فى بناء الصورة الذى لا يختلف فى كثير من الوجوه عن الأبنية اللفظية التى اشرنا لها . فالصورة عند بدر عادة ما تبدأ بجانب مرئى ، فالزمن هو الشجن والشجن مثل الأسفار المتواصلة . وحتى هذه اللحظة لازلنا ندور فى عالم الصور التقليدية المرئية حين يشبه الزمان بالكتاب الذى لا تنتهى صفحاته . ولكن الشاعر يفاجئنا بقوله « تواصلت أسفاره صبرا فصبرا/ثم صبرا ثالثا وخامسا وسابعا وعاشرا » فكلمة سفر « استدعت كلمة « صبر » ونقلنا الشاعر من عالم إلى آخر . وفى القصيدة يقول الشاعر :

يا وطنا وسدت تربته
وجه أبى المضىء . . يقظته .

ومرة أخرى نجد نفس الانتقال الهادىء الفجائى فالتربة والوجه المضىء عنصران مرئيان مرتبطان أما اليقظة فهى عنصر لا يستقر بسهولة مع العنصرين السابقين ، ولذا فهو يضفى عليها الجدة . والصورة هنا ، شأنها شأن اللغة ، لا تترك القارىء مسترخيا فى دروب المألوف بل تفرض عليه أن يكون يقظا دائما لا يستسلم لرؤ ية الشاعر وإنما عليه أن يكتشفها بنفسه دائما — لا يتخيل ولا يرى ما يتخيل ويرى الشاعر بل عليه أن يتأمل فيه ، فالصورة عند بدر ليس لها مركز مرئى ، قد تبدأ فى العالم المرئى وفى تفاصيله وجزئياته ولكنها تغادره وتحلق فوقه ، ثم تتداخل المستويات حتى تفقد الصورة أى دلالة مرئية وتصبح دلالتها دلالة مركبة تتطلب من القارىء أن يعمل ذهنه ووجدانه ، قلبه وعقله ، عاطفته وفكره إن أراد أن يصل إلى مرام الشاعر . والصورة بهذا تعتبر خير تعبير عن عالم بدر الذى تمتد جذوره فى التاريخ وتحاول اغصانه أن تصل إلى الكون بأسره .

إن هذا الشاعر يتطلب من قارئه أن يكون منتبها كجندى يقف على حدود الوطن ، وهذه الاستعارة تتواتر فى شعره . فعالمه يحقق شيئا من التماسك من خلال القيم البطولية العسكرية . فالوطن يظهر أول ما يظهر كفارس محارب ينفض عن دروعه الصدأ يعلم شاعرنا الغضب النبيل والصراحة الشجاعة ويورثه الصدق والأمثلة الرفيعة .

إن هذه المجموعة من القيم تستحضر لنا عالما مختلفا عن مدن التسويق والثرثرة العقيمة ، وهى وحدها تجعل الشاعر قادرا على الاستمرار والصبر البطولى — شاعرنا الذى يمتشق الكلمات ويحمل الوطن فى قلبه ◆

شعر مترجم

قصيدة للشاعر السيريالى المصرى جورج حنين

ترجمها عن الفرنسية : أنور كامل

تقديم : بشير السباعى



صباح السابع عشر من يوليو ١٩٣٦ بدأ التمرد الفاشى فى المغرب (الاسبانى) وفى غضون أربعة أيام كان قد امتد إلى البر الاسبانى . ولم يمر أسبوع واحد إلا وكان المتمردون الفاشيون قد استولوا على حوالى ثلث اسبانيا .

كان المتمردون الفاشيون يريدون سحق الثورة الاسبانية (١٩٣١ ــ ١٩٣٩) التى كانت قد دخلت مرحلة من التجذر تنذر بتدمير مجمل هيكل العلاقات الطبقية الموروث منذ زمن ما قبل الثورة ، والذى كان يشكل حائلاً أمام انتزاع الجماهير لحريتها الحقيقية . وبعد أقل من شهر واحد من بدء التمرد الفاشى الذى قاده الجنرال فرانكو ، الديكتاتور الذى حكم اسبانيا بالحديد والنار بعد سحق الثورة ، وقعت فرنسا وانجلترا ميثاق « عدم التدخل » فى شئون اسبانيا فى ١٥ أغسطس ١٩٣٦ .

كان ليون بلوم (١٨٧٢ ــ ١٩٥٠) ، زعيم الحزب الاشتراكى الفرنسى فى الثلاثينات ورئيس وزراء أول حكومة للجبهة الشعبية فى عام ١٩٣٦ ، تلك الجبهة التى وصلت إلى الحكم فى يونيو ١٩٣٦ بدعم من أصوات الستالينيين الفرنسيين الانتخابية ، كان ليون بلوم هذا يريد من وراء « عدم التدخل » محاصرة الثورة الأسبانية خوفاً من أن تمتد إلى ما وراء جبال البيرينيز ، حيث كانت كل الدلائل تشير إلى ذلك .

وقد قاد موقف « عدم التدخل » إلى حرمان قوى الثورة الأسبانية من المساعدة العسكرية ، بل وترتب عليه الامتناع عن بيع الأسلحة لحكومة الجبهة الشعبية الأسبانية الرسمية وذلك فى الوقت الذى كان هتلر وموسولينى يزودان فيه فرانكو بالجنود وبأحدث الأسلحة !

والحال أن « عدم التدخل » هذا ، والذى التزم به ستالين كذلك حتى أول أكتوبر ١٩٣٦ ــ رغم اتساع مجال عمليات الفاشيين الاسبان المضادة للثورة على مدار أكثر من شهرين ! ــ كان أحد الأسباب الرئيسية التى قادت إلى سحق الثورة .

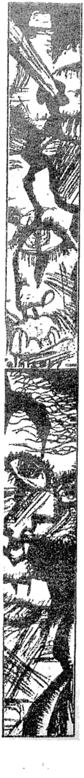
وقد قوبل موقف « عدم التدخل » بالاحتقار الذى يستحقه من جانب الثوريين الأسبان ومؤازريهم الذين اعتبروا ليون بلوم وستالين خونة الثورة الاسبانية .

وتعبر قصيدة « عدم التدخل » عن غضب الشاعر تجاه جرائم الفاشيين الوحشية التى ساعد موقف « عدم التدخل » على انفلات زمامها .

ومن المعروف أن السيرياليين قد تعاطفوا مع الثورة الأسبانية وشاركوا فى جمع التبرعات لمساعدتها . وقد انخرط الشاعر السيريالى الفرنسى الكبير بنيامين بيرى ، صديق جورج حنين ، فى صفوف الجيش الجمهورى الأسبانى فى عام ١٩٣٦ .

نشرت قصيدة « عدم التدخل » ضمن الديوان الأول لجورج حنين : « لا مبررات الوجود » ، والذى صدر بالفرنسية عن دار نشر خوسيه كورتى الباريسية فى نوفمبر ١٩٣٨ . أمّا صورة « عدم التدخل » التى رسمها كامل التلمسانى ، فقد نشرت ضمن الديوان ◆

عدم التدخل



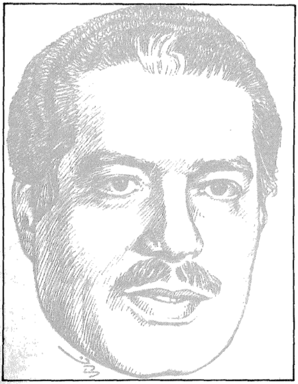
المجالس تطفح بجثث هائلة
الأحكام تتدفق لتمزيق اسبانيا
بعنف أشد
كم تتشابه كل هذه الميتات الجديدة
كم حوى الموت كل ما هو جدير
بالحياة
لم يحدث أبدا أن كان تحت اليد
للخطب والملفات والتقارير هذا
القدر من اللحم
دمعة من هنا وأخرى من هناك
لم يحدث أبدا أن سقط هذا القدر
من الضحايا
والضمير معدوم إلى هذا الحد .
انظروا المدن فقدت شرايينها
شريانا بعد شريان
والقرى فتكت بها قرح شرهة
والطرق لم تعد تسلم
الا لسواد الرعب
حيث لا يستطيع أحد أن يميز سماء
من أرض
لأنه لم يبق فى الفضاء سوى بعد
واحد
هو بعد القتل
انظروا الضربات القاصمة
تستقر فى جوف الشعب
والملاك الجدد للشاطىء الأزرق
يصنعون فى اللحم
فى هبة الحياة مساحات من المعاناة
كل يوم
اندبلوماسيون لحسن الحظ هناك
جندهم لم يعد يزدهر الا فوق
الحطام
على المأتم فى مدريد وبرشلونة
على الحداد فى العاصمتين
المشطورتين
ايتها الأحياء التى خرجت من ليل
الحديد والنار ملتهبة
فلتواصل صفاراتك الحادة
صراخها
حتى تصاب بالصمم آذان الزمن
أيها الدمار الذى لا يغتفر
يتحدثون عنك فى وزارات
الخارجية
عن ناقلات الجرحى وصناديق
الموتى والمقابر
أيها الناس أيتها الحجارة عزاء
ياخرائب اسبانيا لن تكونى
الأخيرة
هكذا تقرر أن يكون المصير
لا تيأسوا من الآخرة
ها هى ذى تتقدم نحوكم
الخيانات الغيبية المبجلة
مكان لغزاة باداجوز
مكان لمن اخترعوا للقبور شواهد
أنهم سيوزعون الصدقات من
أجل خلودهم
سيتولون عنكم طقوسهم المقدسة
سيصنعون من كل طوربيد قربانا
حتى تكون فى النار راحتكم ابدا

◆



دراسة

عالم أحمد سويلم الشعرى



أحمد محمد عطية

يتألف عالم أحمد سويلم الشعرى من دواوينه السبعة : « الطريق والقلب الحائر » (١٩٦٧) ، « الهجرة إلى الجهات الأربع » (١٩٧٠) ، « البحث عن الدائرة المجهولة » (١٩٧٣) ، « الليل وذاكرة الأوراق » (١٩٧٧) ، « الخروج إلى النهر » (١٩٨٠) ، « السفر والأوسمة » (١٩٨٥) ، « العطش الأكبر » (١٩٨٦) ، بالإضافة إلى مسرحيتيه الشعريتين « اخناتون » و« شهريار » ، ومسرحياته العشر للأطفال التى استلهم فيها التراث وأعاد خلقه وصياغته ، ووظف الشخصيات التراثية فى مركب فنى جديد يمزج بين الأصالة والحداثة ، ويستوعب هموم العصر وثقافته ، مع كتبه ودراساته الأخرى المتصلة بالشعر العربى القديم والحديث . فهو شاعر جاد غزير الإنتاج ، يجمع بين الموهبة والثقافة وبين الالهام والاستلهام والدراسة .

ويتكون عالم أحمد سويلم الشعرى ويتغذى من مفرداته الشعرية المتميزة ، ومن استلهامه للتراث العربى وللتراث الفرعونى ، ومن رؤاه الواقعية والتاريخية والطبيعية ، كما يلج فنون المسرح والقصة والسينما ، ويستخدم الصور التشكيلية والألوان والحوار والمونتاج ، ويعيد صياغة التراث وإبداعه وخلقه فى مركبه الشعرى الجديد والمتفرد .

وأحمد سويلم شاعر من جيل السيتنيات ، جيل الانجازات والانكسارات أيضا . لذا هو شاعر وطنى وشاعر قومى يعى مسؤ وليته كشاعر منذ أبدع أولى كلماته الشعرية فيقرر منذ البداية أن مهمته الشعرية هى تجاوز الكلمات الجليدية والهموم والرؤ ى والمشاعر النرجسية لأنه يؤمن بدور

الشعر كراية وكلواء للناس ، كما قال فى أولى قصائده « صوت الشعر » :

يارفاق الكلمات
نحن لا جدوى لنا من كلمات
تتمطى . . تتهادى فى موات
تطرق الأبواب أو ترجع تحكى الحسرات
شاهت الكلمة لو صارت جليدا . .
شعرنا ليس رخاما . . وهياما
شعرنا صوت الملايين . . وفكر الثائرين
وهو شوق لجديد
وهو يلقى الموت كى يبعث حيا
وهو يحيا ليقود
ثورة الشمس على ارض الجليد

[الهجرة من الجهات الأربع ، كتابات جديدة ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧٠ ، ص ٧ ، ٨] فهو شاعر مهموم بالقضايا العامة ، قضايا الأمة والوطن والشعب ، منذ أول دواوينه ، كما يعلن فى قصيدته « صوت الشعر » بوضوح ومباشرة ، أن دور الشعر هو التعبير عن الجماهير ، وأن يكون الشعر صوت الملايين ، وفكر الثوار ، وأن يكون ثورة الشمس ونارها التى تذيب جليد الكلمات .

ولأنه شاعر وطنى جاد فقد رفض ترف وثرثرة المثقفين والشعراء حول امارة الشعر بينما الوطن يزف بأيدى الغرباء ، كما قال فى قصيدته الحديثة « الزمان حين لا يجىء » :

هذا عصر . . لا يغفر أن يلقى بالوطن إلى جب النسيان
لايغفر أن ينتظر الشعراء
حتى يفصل فى أمر أمير الشعراء
أو نقف على ناصية الدرب دراويش غناء
والوطن النازف فى الصحراء
يشرب فى صحته الغرباء . . .
« العطش الأكبر » ، مكتبة مدبولى ، ١٩٨٦ ، ص ٥٠)

ويتوازى حمله لقضايا وطنه وقضايا أمته مع حرصه على التجاوز والتجديد ووعيه بأهمية الكلمة الشعرية وضرورة تحريرها من أسر النظم والغنائية والذاتية والرخاوة ، ونقلها إلى صميم قضايا الجماهير الجادة والملحة ، فإنه يجدد مكانه بين الفقراء المساكين ، فى قصيدته الحديثة « أما بعد » :

معذرة ياسادتى العرافين
ــ إنى من فقراء القوم المفكرين
ــ إنى مسكين . . مسكين . .
مالى والشعر بساحتكم . . مالى والشعراء
لسنا فرسان النظم بساحتكم
لسنا فرسان الصنعة والحبكة والإنشاء
نحن ــ الشعراء المفكرين ــ
جهلنا تلك الطرقات . .
سلمنا بالخيبة فى ساحتكم
والإخفاق !
(المصدر السابق ص ٤٥ و ٤٦)

وهو شاعر عربى أصيل ينطلق من حب غامر للتراث ويستلهمه ويمزجه بقضايا عصره ويدمجه بثقافته ورؤاه وإبداعه وخياله ، فيوظف تراث الماضى فى خدمة الحاضر ، ويمد الجسور بينهما . كما أنه شاعر مصرى أصيل ، وابن مخلص لهذه الأرض المصرية العربية ، منها يستمد رموزه ويستلهم موضوعات قصائده ، لا يعرف التغريب أو الرموز والأساطير الغربية منذ بداياته الشعرية الأولى ، فتحرر بذلك من آثار الغزو الثقافى فى شعرنا وثقافتنا ..

وإذا كانت قد شابت بدايات عالم أحمد سويلم الشعرى بعض التقريرية والخطابية والمباشرة ، فتلك هنات البدايات المعتادة ، كما أنها طبيعة المرحلة أو الحقبة الزمنية التى صدرت فيها قصائده الأولى ، وخاصة تلك المكتوبة بعد نكسة يونيو ١٩٦٧ . غير أن أحمد سويلم ، الحريص على التجاوز والتجديد والتقدم ، لم يلبث أن تقدم فى طريق تكوين عالمه الشعرى وقاموسه الشعرى ، نحو تركيب صوره وتكثيفها ، وشحنها بالمفردات والإيحاءات والرموز المستمدة من التراث العربى والمصرى ، ومن الطبيعة ، البحر والنهر على وجه الخصوص ــ وله ديوان عنوانه « الخروج إلى النهر » تكاد قصائده كلها أن تكون بمثابة تنويعات على لحن النهر ، كما يظهر عالم البحر ورموزه فى ديوانه « السفر والأوسمة » ومن خلال هذه الصور المركبة والمشحونة والموحية والرامزة تتصاعد رؤى الشاعر واحتجاجاته وطموحاته وأشواقه وأحلامه حول قضايا الانسان فى وطننا العربى وعلى أرضنا المصرية .

وفى أحدث دواوينه « السفر والأوسمة » و « العطش الأكبر » ، يتقدم عالم أحمد سويلم الشعرى نحو الحكمة والنفاذ إلى جوهر القضايا الوطنية مازجا رؤاه الذاتية بعالم الطبيعة ؛ النهر والبحر والنخل والزرع والشجر ، بالتراث العربى والفرعونى ، دون مباشرة أو تقرير أو كلمة واحدة من مفردات السياسة ، بالرغم من انعكاس تطور قضايا الوطن السياسية والاجتماعية فى سطور وكلمات قصائده الحديثة ، إذ يمتزج الهم الخاص بالهم العام والذاتى بالموضوعى فى مركبه الشعرى الثرى المشحون بالرؤى والرموز والمعانى المضمرة والمضمنة ، غير أن الأمل أخذ يخبو فى قصائده المجموعة فى ديوانه السادس ، « السفر والأوسمة »ورحت أصداء الواقع العربى الردىء تضغط بقوة على أحلام الشاعر فتجبرها على التراجع والتواضع .

وتتداخل قصائد ديوان« العطش الأكبر أحدث دواوين الشاعر أحمد سويلم ، مع قصائد ديوانه السابق «السفر والأوسمة» ، فى التواريخ والرؤية وطرق الأداء الشعرى بل وفى الصور والأشكال والمضامين . . فتأريخ قصائد الديوانين يتراوح بين أواخر السبعينيات وسنوات النصف الأول من عقد الثمانينيات ، والرموز هى ذات الرموز المستمدة من الطبيعة ، النهر والبحر على وجه الخصوص ، والأشجار والجبال والزرع والطيور والرياح . . واللحن الرئيسى هو مصر الحبيبة المعشوقة البعيدة القريبة . وفى القصائد يمتزج الذاتى بالموضوعى ، ويتلبس الشاعر الهم العام للوطن بحيث يغدو همه الخاص ، ويستعين الشاعر على تقديم رؤاه الحكيمة بالرمز البسيط الشفاف ، وبتقديم تنويعات على لحن الحبيبة مصر ، الوطن . ويعرض الشاعر هذا الحب فى صور مكثفة متتابعة مشحونة بالمعانى والرموز البسيطة ، من صور الطبيعة المصرية الغنية المنوعة بين الريف والصحراء إلى صور التاريخ التليد والمجيد ، كما فى قصيدته « أبجدية » :

نصفى فى ماء النهر
ونصفى الآخر فى عينيك . .
أتكىء على حجر ملقى فوق الرمل
نقشنا يوما أول أحرفنا فوقه
أشهدنا الشجر . . وأشهدنا الطير
وأشهدنا أهرام الحلم الدافىء . .
بادلنى حبك خوفا وجنونا
ومسافات لا يعرف أحد منا قبلتها
بادلنى حبك جسرا ممتدا . . ونخيلا وضفافا . .

شاكسنا النهر . .
وشاكسنا المطر
وهدهدنا الليل الدافىء . .
ومسحنا فوق جبين العشاق
وأجبنا أسئلة الأعين ــ وهي تحاصرنا سخطا ــ
ــ ترحل فى مدن نائية .
ــ وتجيء محملة بالأوحال .
ــ نمد إليها نهر الحب .
ــ فلا تفتح كفيها للحب .
(العطش الأكبر » ، ص ٥ ، ٦)

فهو يقدم المفارقة بين معطيات الوطن ، الحبيبة ، فى السابق عندما كان جسر الحب ممتدا ، وبين أسئلة العائدين المفارقين لدى غرق نصف الشاعر فى ماء النهر . فهو نصف غريق ، نصفه الأول فى ماء النهر ونصفه الآخر فى عيني الوطن . وهو يعدد مخاطر البعد عن الوطن ، وأسئلة الراحلين عن المبتعدين عن الوطن . وهو يناشد عيني الحبيبة الوطن أن تنتشله من الغرق فى النهر ، وأن يترفق النهر بعينيه حتى لا يغرق ، فيكفيه أن يغرق حبا فى عيني الحبيبة ، مصر ، الوطن .

وهو يتوحد مع الوطن ، فى قصيدته « الأوسمة » ، فيصبح وجهه وعيونه وصوته ومنبع أحلامه ، مؤكداً ألاّ افتراق بينهما مضيفا لما قاله فى قصيدته الأولى « أبجدية » :

كيف غدوت اليوم :
ــ وأنا فوق غصونك ــ
ــ أحرس عينيك ــ
ــ أحيا فى عينيك ــ
ــ أرضى أن يغرق نصفى
فى عينيك ! ــ
(المصدر السابق ص ٦)

ويضيف :

صرت وجهك منذ تشربت ضوءك

صرت عيونك منذ اشتعلت اتقادا . . ووجدا

صرت صوتك . .
منذ أرحت فؤادي فوق وسائد نهرك
أزرع نبضا . . وحلما . . ووعدا ...
صرت منك ومنى . .
توحد قلبي وقلبك . .
أعلم حين تغيبين أنك ملء دمى تسبحين . . وتسرين
أعلم حين تعودين
إنك جئت إلى ــ تفرين
أفتح قلبي ــ جناحين
بالشوق تشتعلين
أحس بدفء الشفق
ومعا نتواعد . .
نغرس حلم السنابل
عرس الطفولة
لا نفترق (المصدر السابق ص ٨)

وفى قصيدته « وجهي على جبل فى الرياح » يجسد الشاعر مأساته فى صورة انحسار النهر عندما تبتعد عنه الحبيبة مصر وتنأى ، تتفجر عيناه بالعاصفة ، بالكلمات والنور ، وتقترن هذه الصورة بصورة النهر يبحث عن أصله وعن منبعه . وينادى الشاعر الحبيبة ، الوطن ، كلما تبتعد ، إنه يرى ابتعادها يفقده هويته ووجهه ، فيبحث عنها على « جبل فى الرياح » ، هذا البحث الصعب المستحيل التحقق :

أعرف حين تغيبين . .
كيف تطول المسافات . .
كيف تجف عروقى . . يمتصها الليل
ينحسر النهر . .
. . . .
أكاد أجن . .
أكاد أغير لون دمائى . .
أكاد أغير لون حروفى . .
أنت . . ابتعدت كثيرا . . وأمعنت
أما أنا . .
فسأبحث عن وجهى الآن
علىّ أراه على جبل فى الرياح !
(المصدر السابق ص ٩ و ١٠)

أما فى قصيدته البديعة الجميلة الموحية ، « بعيدا عن الحلم » ، فيجوس الشاعر فى باطنه ، وفى أعماقه ، وفى عقله الباطن ، ليصور مشاعره وهواجسه التى تشتعل بداخله وتتغلغل فى كل خلاياه وخلجاته حتى إذا ذهب ليطفئها ويلقيها فى البحر إذا بها تشعل البحر وتثير العواصف وتفزع الحيتان وتهز الأرض هزا ، إنها قوة الرؤيا تتوحد مع قوة الحلم ومع نبض الشاعر وملح البحر :

فى أقرب موج ألقيت الكومة حتى
ينطفىء الوهج بهذا البحر ــ
لكن الوهج أحال البحر الساكن
ــ عاصفة هوجاء ــ
ــ وموجا من جمر ــ
فزعت حيتان البحر . .
اصطرعت أسراب الطير
اهتزت طبقات الأرض الساكنة
تفجرت . . تناثرت . . توحدت مع الموج

أتحرر من هذا القيد المشدود على رئتى
كل صباح تأتيني أحلامى فوق الأرض
تقف على شط البحر
تدعونى أن أنسجها ثانية فى الليل
وأنا . . غذائى ملح البحر
انتفخت أوردتى بالملح . . وباللهب . . وبالمد . .

لا حاجة لى أن أحلم
أو أخرج من جسدى . . وأعود !
(المصدر السابق ص ١٢)

هكذا يوظف الشاعر صور الطبيعة ، البحر ، فى تجسيد وتكثيف رؤاه ، برموز منتقاة من الواقع ، ممتزجة بخيال الشاعر وشاعريته الأخاذة .

وفى قصيدته « فاتحة للبحر » يحاور الشاعر البحر ، يبثه هموم البؤساء المساكين المهانين ويصور كيف كان يرى فيه الحل والنبوءة ، ولكن البحر يصدمه بصورة المبشرة برداءة الواقع وترديه ؟! فكل البحار عميقة ، وكل اللغات مالحة ، وكل الجراح غائرة . . الصور كلها بحرية مأخوذة من عالم البحر ومشحونة برموز الألم :

تمكث الطير حول الينابيع . . حتى تجف الينابيع
. . . .
لعل خرائط أرض الينابيع تمنحني الماء والدفء

والأعين النجل
كنت أظن السحائب تمطرنى . . فتكف

عن الوخز سنبلتى

كنت أرقب منعطف الليل .. عن
الرياح تسوق

المهانين مثلى .. المساكين مثلى
فنروى السنابل بالدمع ..
نبحث عن وهج لا يضيع .. !
أرحل الآن مثل الطيور الطريدة
أرحل قافلة لا تكف عن السير ..
حتى يروعنى البحر .. مثل النبوءة :
إنى أصدقك الآن !
....
أطرق البحر أمواجه .. شم رائحة
الدمع فى القلب

همّ يحاورنى :
ـ تعلم الآن ان البحار عميقة ..
أن كل اللغات التى سوف تعرفها ..
مالحة

أن كل الجراح هنا .. قاتلة !
....
قال : سوف أذيبك فى الملح .. تسقط
فيه

(المصدر السابق ص ١٥ و ١٦ و ١٧)

وعلى هذا النحو من استلهام عالم البحر ورموزه يمضى الشاعر أحمد سويلم ، فى قصيدته « الجنون والبحر » ، فيغدو البحر معادلا للبعث الجديد والميلاد الجديد وللخلاص والتحرر وانبثاق لؤلؤة القلب .
وفى هذه القصيدة يمعن الشاعر فى استخدام مفردات عالم البحر استخداما شعريا موحيا ، من الرياح والأمواج والنوارس إلى الغوص والملح والدوار والمد :

ساكن فى ضلوعى اشتهاؤك يابحر
إنى تحدرت من ساقيات الرياح
ومن غضب الآلهة ..
أغنى لك يا قدرى .. والهة
مقلتاى تسمرتا فى امتداد ذراعيك ..
حيث تكسرت الشمس .. يهزمها
الموج
حيث تغيب النوارس .. مفعمة القلب
حيث تضل عيون البشر ....
....
قلت : لن يئد البحر قلبا تطهر
بالملح ..

أو أعينا تتضوء بالجرح ..
أو قدما .. لا يضعضعها السفح
كنت يابحر سكر عيونى
تعتصر القلب

تلطمنى ساعة بالأساطير
حتى كأنى خيط عصى من الموج
تحملنى ساعة فوق كفيك
تمسح عنى جراحى .. تبدد خوفى
تضحك .. تسخر .. يهتز من صوتك
العالم الرحب

تتدثر الأرض .. أغمض عينى
يحملنى الموج فى حلقات الدوار
أجمل الآن لؤلؤة القلب ..
أبدأ خطو انتصار ..
داخلى البحر .. والشعر ..
والليل .. والشمس

والسكر

كل الرؤى بين قبضة كفى اعتصار
(المصدر السابق ص ٢٠ و ٢١)

وكما يعبر الشاعر عن هواجسه وعن رؤاه وطموحاته من خلال عالم البحر وصوره ومفرداته ، كذلك يتشكل كيانه من حيوانات البحر ومن ألوانه وأصواته ، فى تنويعات سيمفونية تظهر فيها ثقافته الفنية ، الموسيقية والتشكيلية والمسرحية ، كما فى قصيدته « ويولد البحر » ، فهو يولد فى هذا العالم البحرى ، ويصور بالمقابل ميلاد البحر فى صور تجمع بين التصور الأسطورى والتصوير الواقعى ، وتمزج بين الواقع والخيال . ويقرن الشاعر ميلاد البحر بميلاده على سطح الأمواج :

يتشكل وجهى .. ينكسر بين الموج ..
....
ـ هذا ميلاد البحر .. على يابسة
الانسان ! ـ
منقوش فوق اللوح المحفوظ بعمق
الأرض

كيف يخاصر نهر نهرا ..
يكبر .. يكبر
يمتد .. ويمتد ..
يسرى فيه ملح المد ..
يصبح بحرا .. تسكنه الجنيات ..
....
مسموح أن أمنح هذا القلب
اللغة المنسية ـ من زمن ـ
أن أجمع كل ملامح وجهى المتكسرة
على الأمواج
أن أغسلها بمياه القلب النابضة بلون
الحب ..

وأقدمها .. فى ميلاد البحر ..
(المصدر السابق ص ، ٢٣ و ٢٤)

وفى قصيدته « حين امتد الطوفان » ، وفى تصويره للرؤيا الاسطورية للطوفان لا ينسى الشاعر الوطن ، أنه يبحث عنه ، عن الوطن الغائب مثل غياب العشاق فى هذا الطوفان . وهو يسأل ويبحث فى عالم البحر الواقعى والأسطورى . وهو ينتزع الوطن بقوة ذراعه الذى أصبح سيفا فى مواجهة الحيتان ، ويتمسك بالوطن بالرغم من الطوفان الذى يغمره . بهذا الإصرار يتمسك الشاعر بوطنه رغم ما يراه من مأساوية حاله الذى شبهه بالغريق الضائع بين أمواج الطوفان وفى أفواه الحيتان :

انتظر الآن

سوف تهم الأرض .. وينفلق الحب
ويزهر قمحى فى الشطآن
سوف تمد جسور .. وتفجر فى أرض
الحب عيون

وتقام صلاة .. ويعود نخيل الصحراء
انس الطوفان
واسترخ على صدرى الآن
صدرى .. أرضك .. مهدك ..
ثمرك

لونك فى كل الألوان
وأنا سيدة الأصوات
وسيدة الألوان ..

أمتلك البحر .. وأمتلك الشمس
وأمتلك الليل

وأمتلك قلوب العشاق
قلت : اقتربى ..
إنى أنتزعك من بين الحيتان
وطنا
يتحمل مثلى الموج العاتى
لا أرغب عنه حتى لو ظل الطوفان !
(المصدر السابق ص ٢٧ و ٢٨)

وفى قصيدته « العطش الأكبر » ، التى منحت ديوانه السابع عنوانه ، وهى قصيدة من أبدع وأعذب قصائد الشاعر أحمد سويلم . يجسد الشاعر حبه للوطن واغترابه فيه ، مازجا ذاته بموضوع الوطن ، مستعينا بمفرداته البحرية ، مصورا كيف رحل مبحرا وهو منقسم حزين يبحث فى العالم عن سر الغربة ، مبدعا فى صوره المكثفة المتتابعة المأخوذة من عالم البحر ، المعبرة عن قوة تصميمه وعن عمق أزمته وعن غربته ومأساته ومحنته .. ولكنه يضيع كلما ابتعد عن الوطن ، ويجوع الجوع الأكبر ، ويعطش العطش الأكبر ، ويفقد هويته واعتباره ، ولا يجد من يعيره انتباها ، ويزداد عزبة كلما بعد عن الوطن :

منقسما أبحر فى صمت
أتودد حينا ..
وأطارد حينا قلب الموج
وقلب الريح
وقلب المجهول
أبحر فى صمت ..
أثبت فوق العينين قطارا
أرسله حين تلمسين الذكرى
والكلمات
أتركه حينا .. يحمل لى من بستانك
ألوانا .. وحقائب

يحمل لى : ماذا يعنى الحزن
وماذا يعنى الصمت
وماذا تجدى الغربة ..
لكن قطارى .. يخطئنى ..
يخرج عن جسر العودة ..
أبكى فيه العطش الأكبر ..
أبكى فيه الصحو .. النوم
وأبكى القمر .. الشمس
وأبكى الأرض إذا تكبر ..
أو تصغر ..
لا أملك إلا أن أبحر ـ منقسما ـ
أن أصرخ .. أن أشكو الجوع ..
العطش الأكبر
أشكو حزن الأعين ..
الآن أسائل نفسى
من يعرفنى إذ تخطئنى عيناك
من يسمعنى إذ يتغرب عنى صوتك
من يلقانى .. إذ يجهلنى عطرك
وأنا .. أبحر ـ منقسما ـ
لا أملك للبحر خرائط ..
أختصر العالم فى ضربة مجداف
أبحث عمن يمنحنى بحرا .. أو ظلا
أو يمنحنى خمر المجهول ..
(المصدر السابق ص ٣٠ و ٣١)

كما تقدم قصيدته « العودة من جوف الماء » تنويعا آخر على لحن البحر وخطر الابتعاد عن الحبيبة ، الوطن ، والغربة فى الصحراء ، بمفردات من عالم البحر ، هذه الاضافة الشعرية المتميزة لأحمد سويلم التى تجدد فى قاموسه الشعرى وتصور عذاب الشاعر فى وطنه وفى غربته وتعلقه الدائم بالوطن من خلال صوره وتراكيبه البحرية :

يدعونى البحر ..
ويدعونى المد .. الجزر
(الق بنفسك لا تخش الحيتان
الق بنفسك لا تنتظر الموج الحانى
والحلم الوسنان

بالأمس حلمت كثيرا
وتريثت كثيرا
وأضعت العمر .. أضعت رمال
الأرض

نعمت بكل قراءات العرافين
فماذا اليوم جنيت :
يديك اللينتين ..
وعينيك الغافلتين ..
ووجعا لا يهدأ فى القلب ..
وأشرعة تتمزق فى الريح
الق بنفسك لا تخش البحر ..
ولا تخشى سواحله العشر !)
....

إنى أقسم بالبحر ..
وسواحله العشر ..
بالمد القاسى .. بالجزر ..
انك فى خطوى الحب .. الوهج ..
العمر ..
وأنك حلم الشعر ..
(المصدر السابق ص ٣٦)

وفى قصيدته « ا . ب » يقدم الشاعر أبجدية جديدة مكونا مفرداتها من عالم البحر أيضا ، مجسدا أزمة الوطن من خلال أزمته فى الوطن ، وتتقطر الحكمة فى صور بحرية مأساوية ، حيث ينفرط العمر ألواحا وقلاعا ، كما يحدث بعد تحطم السفينة ، وحين أغار المد على العشاق المنهزمين ، وأضاع الموج أصواتهم وصيحاتهم ، وفى هذه القصيدة يستخدم الشاعر أسلوب القطع السينمائى الحديث ويمزجه بالصور المعبرة عن مأساته ومأساة الوطن :

ـ واو ..
واعدنى قلبك يوما لا أنساه
وانفرط العمر على بابك : ألواحا
وقلاعا

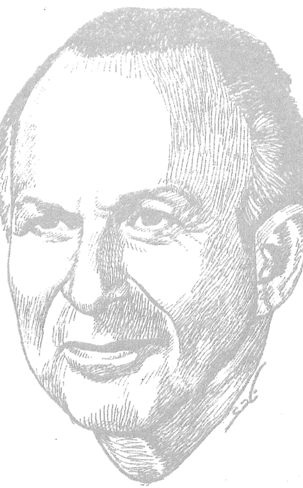
هل تتذكر وجه الأمس
أم أن الموج ـ شهودك ـ رحل بعيدا
عن ساحات العشق ..

قطع :
أقف على ساحلك الآن
أشهد يومى .. وغدى .. وبقايا
الأحزان

أشهد كل خطى العشاق المنهزمين
إنك تفقد ذاكرة الأمس
وأن الأيام ..
أنستك وعودك حين أغار المد على
عشاقك

ـ لم تسمع صيحتهم فى قلب الموج ! ـ
(المصدر السابق ص ٣٨ و ٣٩)

هكذا جسد الشاعر أحمد سويلم رؤياه الشعرية والفكرية لمأساة الوطن فى عالمه الشعرى المتطور والمتقدم والمتميز ◆



حوار مع الدكتور عبد القادر القط

د. محمد أبو دومة

- أستاذ الأدب العربى بكلية الآداب جامعة عين شمس
- رأس تحرير مجلة « الشعر » مجلة المجلة والمسرح ثم مجلة « إبداع » التى تصدر عن هيئة الكتاب
- نال جائزة الملك فيصل فى الأدب
- له مؤلفات فى الإبداع الشعرى ، والأدب ، والنقد

ــ أستاذنا الشاعر الناقد الكبير الدكتور عبد القادر القط ، أود ألا يكون حوارى معكم مجرد اسئلة تعقبها إجابات إنما هو حوار تلميذ مع أستاذه رغبة فى التعلّم والتوجيه والاستزادة . . وإن أول ما يخطر بذهنى الآن هو ما أمتعتمونا به من معارف أثناء معارككم الأدبية فى الستينات ، والتى اشتعل فيها قلمكم ــ الحاد آنذاك ــ يرافقه فى الاشتعال والحدّة أقلام الأساتذة الرّواد الدكتور محمد مندور والدكتور ابراهيم حماده والدكتور لويس عوض والدكتور رشاد رشدى ، وغيرهم . . أين ذاك القلم الذى أثرى حياتنا الثقافية بشكل ملحوظ وعلمنا كيف يكون الإخلاص للكلمة والانتماء الكلى للرأى عن وعى ودراسة ؟ اين ذاك القلم فى الساحة الأدبية المصرية الآن ولماذا آثر الهدوء ؟

○ فيما يختص بالمعارك الأدبية أذكر فى الستينات معركتين إحداهما عامة وإن كان الشعر يظفر بالجانب المهم منها ، والأخرى خاصة بالشعر دون غيره .

والمعركة العامة كانت حول كتاب أصدره الدكتور رشاد رشدى بعنوان : (ما هو الأدب ؟) وهو تلخيص موجز جداً لنظرية أو اتجاه فى انجلترا ، وتبلور كمدرسة ، ثم انتقلت هذه المدرسة إلى أمريكا وأصبحت لها نظرة خاصة للشعر تقوم أساساً ، على محاولة رد الاعتبار للنص الشعرى أمام التفسير الأدبى النفسى ، الذى نشأ بعد نظرية فرويد ، وأمام التفسير الاجتماعى والسياسى الذى نشأ بعد الثورة الاشتراكية . . . التفسير النفسى يحاول أن يدرس نفسية الشاعر والأديب من ابداعه الأدبى ، والتفسير الاشتراكى يحاول أن يدرس قضايا اجتماعية أو سياسية من خلال النص ، دون اعتبار كبير للصورة الفنية للنص الأدبى . ولما كان هذا الاتجاه فى النقد الجديد رد فعل لهذين الاتجاهين من النقد ، فكان يـ ـم ا يتسم به رد الفعل ، من حِدّة ومن مبالغة ، فقالوا إن الأدب أو إن العمل الأدبى (هو ما هو) ليس له صلة بنفس قائله ، ولا بروح عصره . . . تبنى الدكتور رشاد رشدى هذا القول بطريقة مختزله وشديدة المبالغة ايضاً . . لماذا ؟ . . لأن هذا الاتجاه حينما حاولوا تطبيقه فيما بعد ، وجدوا أنه لا غنى لكى تتذوق النص الأدبى تذوقاً عميقاً وكاملاً ، من أن تحاول أن تدرك طبيعة العصر ، . . أن تنسب النص إلى إتجاه أدبى أو

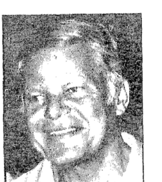
فنى سائد . . ، أن تعرف شيئاً عن نشأة الأديب أو أحواله النفسية والفكرية . . ، أن تقارنه بغيره من النصوص المشابهة أو المخالفة أو غير ذلك . . ، فتدّلوا من منهجهم مع الالتفات الدائم إلى النص كعمل فنى . .

حول هذا اجتمعنا كندوة فى منزل الدكتور محمد مندور صفوه من النقاد اذكر منهم د. غنيمى هلال ، دكتور مندور ، الأستاذ انور المعداوى ، د . لويس عوض ، د . ابرهيم حماده ، فؤاد دواره وأنا . . وكتبنا آراءنا . . ونشر الدكتور مندور ما قيل فى الندوة فى ذلك الوقت فى جريدة « الجمهورية » فبدأت المعركة حامية . . ونقلت أنا المعركة إلى وسيلة يمكن معها أن أفيض أكثر . . فكتبت مقالات شهرية فى مجلة الشهر التى كان يصدرها سعد الدين وهبة وذكرت فيا ذكرت بها أنه ، مع اعترافنا بأن العمل الأدبى هو عمل فنى فى المقام الأول ، هو ليس دراسة اجتماعية ولا نفسية ، إلا أننا نستطيع ــ مع تذكرنا دائماً أننا ندرس عملاً فنيا ــ أن نقول وبخاصة إذا تجاوزنا الشعر ، أن تلك المسرحية أو تلك الرواية تطرح قضية ما ، وحول هذا ضربت مثلاً بمسرحية معروفة لابسن اسمها « بيت الدمية » ، وبيت الدمية تطرح قضية الزيف الاجتماعى فى العصر الفيكتورى فى القرن التاسع عشر ووضع المرأة الأوروبية فى البيت وبالنسبة لزوجها وبالنسبة للمجتمع فى ذلك الوقت ، فلا بأس إطلاقاً ولا مناص من أن تتحدث ــ حين تحاول تحليل عمل كهذا ــ عن موضوعه وعن القضية التى يطرحها ثم تدرسه فنياً ، أو قد تدرس قضيته وفنه معاً ، إنما لابد أن تشير إلى القضية . . لكن ، ربما صح هذا القول ، من أن العمل الأدبى هو ما هو بصورة اشبه ــ بما يمكن تعريفه ــ بالكيان السحرى فى الشعر ، وخصوصا ، الشعر الذى فى قالب القصيدة ، أعنى الشعر غير الدرامى وغير القصصى . ومع ذلك . . حتى فى هذا تستطيع أيضاً أن تحلل القصيدة نفسياً ، إذا زاوجت بين التحليل النفسى والتحليل الفنى ولم تكتف بالتحليل النفسى ، . . طبعاً ممكن أن تأخذ النص الشعرى وثيقة نفسية ، وثيقة اجتماعية ، إذا كنت فى معرض الدراسة الاجتماعية أو النفسية كباحث اجتماعى أو نفسى ، لكن إذا كنت ناقداً أدبياً فينبغى أن يمتزج هذا كله .

على كل أخذت هذه المعركة أبعاداً سياسية للأسف لأن الدكتور رشاد رشدى حاول ــ وخصوصا ــ لأن الدكتور مندور كان فيها . . والدكتور مندور كان معروفاً طبعاً بالاتجاه الاشتراكى أو اليسارى ــ أقول حاول أن يتحدث عن المضمون الذى كنا نلح على أننا نستطيع أن نتحدث عنه . على أساس أنه مضمون خاص له اتجاه سياسى معين . . ، هذه هى خلاصة المعركة الأولى العامة التى كانت تختص فى أحد جوانبها بالشعر . .

أما المعركة الثانية والخاصة بالشعر تماماً . . فقد بدأت حينما كنت أرأس تحرير مجلة الشعر سنتى ١٩٦٤ ، ١٩٦٥ . . وذلك اثر بيان أصدرته لجنة الشعر التى كان يرأسها عزيز أباظة بالمجلس الأعلى للفنون والثقافة فى ذلك الوقت ، نشر هذا البيان فيما يشبه المقالة الطويلة فى مجلة الثقافة القديمة ــ وهى امتداد لمجلتى الثقافة والرسالة والمعروفتين قبل ذلك ــ (أنا رديت) على المقالة أو البيان فى مجلة (الشعر) . إذ أن اللجنة كانت تتهم فى بيانها مجلة الشعر من أنها تأخذ موقفاً من الشعر العمودى التقليدى . . وأنها تروّج للشعر الحر . . والشعر الحر كان مازال فى بداياته بالرغم من أنه مضى على ظهوره أكثر من عشر سنوات . . اتهمونا بالوقوف إلى جانب الشعر الحر ، مع اتهامهم الشعر الحر أيضاً بتهمتين ، الأولى : تهمة فنية . . فهو افساد للشعر العربى . . هو إفساد اللغة العربية ، وخروج على تقاليد القصيدة العربية القديمة وهدم للتراث . والثانية : تهمة سياسية . . وهى أن الشعر الحر ذو نزعه سياسية ، مع ما تحمله كلمة سياسية من أغراض خفية فى نظرهم .

كان من بين أعضاء هذه اللجنة المرحوم صالح جودت وكانت له تسمية طريفة لهذا الشعر فقد أسماه (الشعر القرمزى) وأما شعراءه فهم (القرامزة) . . ، المهم . . كتبت رداً على هذا بمقالة طويلة فى مجلة الشعر . . ثم أخذ المرحوم صلاح جاهين يرسم يومياً وللمدة اسبوعين ، أو أكثر كاريكاتيراً يتهجم فيه على لجنة الشعر ، أذكر من بينها أنه رسم (شكسبير واقفاً يرتعش وهو داخل لتأدية الامتحان أمام هذه اللجنة) . . لكنى للأسف ، لا أذكر التعليق . . ، وتطورت المسألة إلى أن عُقد اجتماع كبير فى نادى القصة برياسة يوسف السباعى حدثت فيه مشادات كلامية كثيرة



● يوسف السباعى

وتقاول علىّ بعض الناس فى ذلك الوقت ومن بينهم الشاعر كامل أمين . . وانتهت هذه المعركة . . التى كانت فى الحقيقة حديث الحياة الثقافية فى وقتها .

ــ قبل أن ننتقل ــ استاذنا الدكتور القط إلى حوار حول موضوع آخر أود أن أقول تذكر أن هناك معركة سابقة قرأنا بعض فصولها دون أن نعايشها معايشة كاملة فقد حدثت فى الخمسينات . . هل من الممكن القاء بعض الضوء عليها سيما وأن اساتذتنا الذين عايشوها يرون أنها كانت أكثر حدّه من المعركتين السابقتين لها . .

○ نعم كانت فى الخمسينات ما بعد ١٩٥٤ مع يوسف السباعى وعبد الحليم عبد الله وهى فى الحقيقة كانت اقوى معاركى الأدبية وأولها : وأنا كتبت كتاباً صغيراً اسميته (فى الأدب المصرى المعاصر) يضم ثلاثة أبحاث فيا أذكر الأول : السلبية فى القصة المصرية ، الثانى : بعنوان : المسرح الذهنى عند توفيق الحكيم ، والبحث الثالث بعنوان : الشعر بين الإلتزام والفن . فى البحث الأول تناولت رواية لعبد الحليم عبد الله اسمها : بعد الغروب ، ورواية ليوسف السباعى اسمها : إنى راحلة ، ورواية للكاتب الكبير محمد فريد أبو حديد اسمها : ازهار الشوك . درست من خلال الروايات الثلاث مظاهر السلبية فى الشخصية الروائية ومواقف الرواية وكتبت أننى أقصد بالسلبية ان الشخصية ليست محور صراع وإنما هى تتلقى الأحداث وتستقبلها . ومن هناك تكون الأحداث من صنع المؤلف فى الحقيقة أكثر منها استجابة لشخصية إنسانية ، حقيقة لها أبعادها ولها كيانها ولها تصرفها ، بحيث أنها تعكس تصور الكاتب الرومانسى لبعض المواقف العاطفية ، وحتى أنها أيضاً تصور إدراكه لوضع البيت فى المجتمع العربى والمجتمع المصرى حين ذاك ، وختمتها بعبارة قد تكون جارحة فى ذلك الموقف ، ولم أكن أتصور وقعها السيىء عند يوسف السباعى . . ، قلت أنه فى مقدمة الرواية يقول بأنه : [ايقظنى التليفون الساعة الثانية ليلاً . . على صوت واحدة تقول إنها فرغت من قراءة إنى راحلة ومفتونة بها ولا تدرى كيف تنام . ! ومع ذلك ليس هناك من النقاد من يهتم به إلى الآن رغم استجابة القراء بهذه الصورة] . . فقلت فيا معناه : إذا كان القراء بهذا النوع السطحى فهذا يفسّر

انصراف النُقَّاد عنه ، وكانت هذه الكلمة جارحة فعلاً وحاده ولعل مرجع ذلك لثورة الشباب وحدته . . ، والكاتب أو الناقد منا يريد أن يثبت كيانه ووجوده . . وكانت معركة طويلة وغنية فى الحقيقة .

أما عن الأستاذ عبد الحليم عبد الله . . فأذكر أن يوسف السباعى كان يُصدر مجلة اسمها « الرسالة الجديدة » ونقل المعركة إليها وأباح لى أن أرد على صفحاتها . . وقد انتهت هذه المعركة بينى وبين الأستاذ عبد الحليم عبد الله — الذى كان رجلاً سمحاً . . بالصلح . . وأصبحنا فيما بعد صديقين حميمين . . أما الأستاذ يوسف السباعى فإننا (تصالحنا) فى مجال الصلح الرسمى ، لكن ظل بنفسه شىء ولم يغفر لى هذا الموقف . . هذه هى المعارك . . والحدَّة ؛ لكن لا تتوقع من ناقد أن يظل حاداً طوال مراحل حياته لسببين مهمين ، السبب الأول : أنه حين يواصل وجوده فى الحياة الأدبية تقوم بينه وبين الأدباء صداقات حميمة وينتظر منه هؤلاء الأصدقاء (نوعاً من) إن لم يكن المجاملة فعلى الأقل التعاطف وإذا كان ثمة هجوم فيكون الهجوم رفيعاً وبخاصة إن كثيراً من هذا النقد كان يتم فى مواجهة المؤلف إما فى الإذاعة أو فى التليفزيون فيما بعد . . إنما الإذاعة أساساً حين كان برنامج مع النقاد على مستوى مرموق جداً وله أثر فى حياتنا الأدبية وإما فى ندوات من الجمعيات الأدبية الكبيرة التى كانت موجودة فى القاهرة مثل الجمعية الأدبية المصرية ، دار الأدباء ، جمعية الأدب الحديث ، جمعية ناجى . . الخ . . المواجهة هنا بالطبع تكون لها ضرورتها وخصوصاً أنك حين تدعو مؤلفاً لتناقش كتابه فإن ذلك يعنى الحفاوة بالكتاب والمؤلف . . فلا ينبغى — فى الحقيقة — أن تتحول الندوة ، أو اللقاء إلى تجريح أو إلى تهجم . . وهذا كان من الأسباب التى خففت من الحدَّة التى تشير اليها أما السبب الثانى . . فهو السن طبعاً . . إذ أن الإنسان كلما يتقدم فى السن يهدأ من ناحية ويدرك ما يمكن أن يسببه النقد الحاد من الألم ويدرك مدى العلاقة الحميمة بين المبدع وعمله الفنى فلا بد أن يتناول كل ذلك برفق . . ولذلك استطعت — والحمد لله — أن ابتدع لنفسى أسلوباً أستطيع أن أقول فيه كل ما أريد دون أن أجرح أحداً ودون أن أتهم بالمجاملة لكن لا زلت أذكر قولاً مأثوراً لصديقنا المرحوم الأستاذ انور المعداوى كان يقول إنه (لازم للواحد فى البلد دى عشان يبقى أو يكون ناقد حقيقى أن يمسك شومة) . . لكنى طبعا بالنسبة لى ظلّت هذه (الشومة) تتضاءل حتى اصبحت فرعاً صغيرا .

— أستاذنا الدكتور عبد القادر أن استفسر عما يثار فى الساحة الأدبية المصرية الآن من أن لكل جيل نقاده . . لجيل الخمسينات نقاده ولجيل الستينات نقاده . . الخ . . اتعتبرون انها مقولة صادقة أم خاطئة . . وهل لها دخل فى هدوء هذه الحدة أو هى أحد أسبابها أيضاً

● مسألة الأجيال نحن نبالغ فيها لأن الجيل فى الحقيقة مفروض ألا يقل عن خمسة وعشرين سنة . نحن نحدد الأجيال بالعقود (يعنى كل عشر سنوات يوجد جيل) وهذا تحديد غير صحيح وإذا صح هذاالقول يكون لكل جيل نقاده . . ولكن إذا اخذنا الجيل على حقيقته فى واقع الحياة وهو أنه لا يقل عن خمسة وعشرين سنة على الأقل . . فلو افترضنا أنه عندما يصل الشاب سن العشرين ويبدأ فى الكتابة . . وحينما يصل إلى سن الخامسة والأربعين يصبح من الجيل القديم . . ثم يبدأ بعد ذلك جيل جديد . ففى هذه الحالة لا يمكن تحديد عمر الجيل بأقل من خمسة وعشرين سنة . . وعليها يستطيع أن يمتد العمر الفنى والفكرى للناقد لأكثر من عشر سنين وعشر سنين وعشر سنين . . وأيضا هناك نقاد إذا كانوا متصلين بالحياة العصرية والثقافة العالمية اتصالاً وثيقاً يدركون عن وعى سنَّة الحياة فى التطور ويدركون من خلال التاريخ الأدبى والحضارى المعارك الطويلة بين القديم والجديد فى كل نواحى الحياة ، فمثل هذا الناقد يمكن أن يكون متجددا ولا يقف موقف الخصومة المباشرة التلقائية من كل جديد لكننى دائماً أقول أن الناقد — وهذا ما أفعله — لابد من موقفه من أى جديد أن يطرح سؤالين ، الأول : هل هذا الجديد نابع من حاجة حقيقية فى المجتمع ؟ بمعنى أن القديم قد فقد وظيفته ، فقد قدرته على معايشة الحياة ومسايرتها وأصبح المجتمع فى حاجة إلى شىء جديد فى كل نواحى الحياة ليس فى الشعر ولا فى الفن وحده ، الثانى : هل هذا الجديد بالصورة التى ظهر بها يشبع هذه الحاجة أو يرضى هذه الحاجة أم لا ؟ وهذا كان موقفى من الشعر الحر . . ؛ هل هذا الشعر الحر نابع من حاجة حقيقية فى المجتمع ؟ . . ووجدت أنه لم يظهر فجأة . . إنما ظهر بعد أن بدأت الحركة الرومانسية تنحسر وكل أشكالها تُستنفذ تجاربها . . وأصبح بالشعر أنماط كثيرة من الصور ومن المعجم ومن التعبيرات ، فكان من الواضح جدا الحاجة الحقيقية لحركة شعرية جديدة ، وبخاصة أن الحركة الرومانسية قد خرجت فى كثير من صورها على الصورة التقليدية للشعر العربى القديم ، حتى فى داخل إطار القصيدة الموحدة القافية ، المقسمة إلى شطرين متساويين فى الطول ، لكن داخل القصيدة فى طبيعة التجربة من ناحية وتصويرها والمعجم الشعرى والمجازات والصور الشعرية من ناحية ، كان سيئا مختلفا تماما عن الشعر التقليدى إلى جانب خروج كثير من هؤلاء الشعراء على الشكل نفسه ، بحيث أصبحت بعض الأبيات تطول وبعضها يقصر وهذا ثابت ولا داعى للتكرار . . يعنى أصبح هناك رواد لما يسمى بالشعر الحر حتى قبل ظهور الشعر الحر بصورة معترف بها . . عند محمد فريد أبو حديد فى العشرينات ثم عند على باكثير ، لذلك تبنيت حركة الشعر الحر على هذا الأساس . . أما حول مقولة (لكل جيل نقاده) كما أشرت فأود أن أقول : الملاحظ فى السنوات الأخيرة أن ظهور نقاد على مستوى النقاد القدماء ليس ملحوظا إلى حد كبير ، هناك نقاد كلهم متساوون فى المستوى وليس لديهم رغبة من التجويد ولا فى التعمق . . وهذه صورة تعكس أحوال المجتمع المصرى — إذا كنا نتحدث عن مصر بالذات — فى كل شىء حتى فى الحرف .

فنحن فقدنا الرغبة فى التجويد . . الإحساس بكرامة المهنة والعمل . . الناس تكتب بسرعة شديدة . . تكتب فى كل شىء . . يأخذ بعضهم عن بعض . . ثم أصبح هناك نوع من الإنغماس فى العلاقات الاجتماعية والشخصية طغى على موضوعية النقد عندنا . . وأصبحت أيضا المكافآت العالية فى بعض المجلات تدفع الكاتب إلى أن يكتب بعجلة وبسرعة غريبة . . ، لكن مع ذلك . . أنا . . حين تثار القضية من قبل الشباب عما يسمى بأزمة النقد — وهى قضية أصبحت قضية قد تكون موسمية — دائماً أقول — حين تظهر حركة جديدة تشبه الطفرة كالموجة الأخيرة فى الشعر العربى الحديث ، إذا كانت حركة حقيقية نابعة من حاجة حقيقية أيضا للمجتمع — لابد أن يظهر من بينها ، من بين العاملين بها ، المؤمنين بها . . نقاد ينظرون لها من ناحية ويتابعون إنتاجها من ناحية أخرى ، ومهما كانت قدرة الناقد الذى تقدم فى السن وعاصر أكثر من حركة أدبية على مسايرة الزمن وعلى إدراك طبيعة التطور . . لكن أحيانا يواجه باتجاهات لا يستطيع أن يعايشها . . لا يستطيع أن يصيغها . . أن يقبلها لأنها لا تمثل لديه تطورا طبيعيا ينبع من الحركة السابقة . . لكنها تمثل طفرة قد تكون نتيجة عوامل ، كثيرة بعيدة عن التطور . . أنا أتحدث الآن عن هذه الحركة التى تحدثت عنها كثيرا جدا ، الحركة التى ننشر بعض ثمارها فى باب (فى مجلة إبداع) نسميه (تجارب) حتى يعلم القارىء أنه يواجه نصاً يقتضى طريقة خاصة فى القراءة . . يقتضى بذل مجهود أكثر . . يقتضى تطبيق معايير جديدة غير المعايير التى يطبقها على النص الشعرى المألوف . . ، . . هذا الشعر قد يكون بعضه أصيلاً وامتدادا للرمزية أو تأثراً بما جَدَّ فى مفاهيم الفنون التشكيلية كالسريالية مثلاً . . وهذا فرض قائم وإن كان — بالطبع — هناك فرق كبير بين الفن التشكيلى والفن اللغوى — لأن الفن القولى دائما مهما حاول أن يُخلِّص الكلمة من مدلولاتها اللغوية ، ومهما حاول أن يخلِّص العبارة من منطقها اللغوى ، فيظل القارىء ، أو

المتلقى يلتمس حداً أدنى من الفهم — إن صح التعبير — للصورة الشعرية .. بعض هذه النماذج ينبع من إيمان صادق حقيقة بهذا الاتجاه وعن موهبة .. وبعضها نوع من السير فى ركاب هذا الاتجاه والتأثر بأنماط لبعض الشعراء المعروفين .. وأنا لا أعرف إن كان قد كتب مثل هذا أم لا ؟ .. على كل .. كنت أناقش بالأمس فقط شاعراً من هذا الاتجاه .. شعر مفكك جداً وغامض جداً .. وفيه خلط بين الأوزان الشعرية .. بحيث اوضحت له فى سطر واحد .. (فاعلاتن فاعلن متفاعلن) .. قال لى هذا اشتباك عروضى فقلت له لماذا لا نحاول أن نفض الاشتباك ؟ .. فيقول لى أن عفيفى يفعل هذا .. نشرتم لعفيفى شعرا بهذه الطريقة .. وفيه هذا الخلط .. عفيفى يفعل كذا وكذا ، .. حاولت الوصول معه إلى مفهومه .. قلت له نحن بصدد شعرك ..

واتركنا من شعر غيرك .. وطبعا لم نتفق على فض الاشتباك الشعرى الخاص به ... ولعل هذا يدل على أن هناك نوعاً من التأثر .. نحن نعرف أن كثيرا منهم متأثرين بأدونيس ، وفى مصر هنا — أيضا — متأثرين بعفيفى .. عفيفى أول ما ظهر كان شاعراً مجدداً .. وهو شاعر كبير وله أسلوبه المميز الذى كان يتسم بصور حسية مأخوذة من الطمى والطين والخصب وغير ذلك .. ولفت إليه الأنظار من هذا الجانب ... بعد مدة اتجه إلى هذا الغموض وهذا التفكك اللغوى ، وأنا حقيقة بصدق أقف حائراً أمام قصائد عفيفى الأخيرة ، ولا أستطيع إطلاقاً أن أعايشها ، رغم محاولتى الا أفهم ... بمعنى ... أن هذا الشعر يفترض فيه ألا يفهمه الناقد بمعنى الفهم المنطقى ، بالضبط كما يقف الانسان أمام لوحة سريالية بالذات .. فليس مفترضا أن يسأل ماذا تريد اللوحة أن تقول ، لكن لا أستطيع إطلاقاً أن أعايش قصائد عفيفى الأخيرة .. وأنا دائماً أسأل فى هذا المعرض — سواء بالنسبة لعفيفى ، أو لمن يُقلِّدونه ، أو لمن يتبنون هذا الاتجاه بوجه عام ، سواء كانوا مقلدين أو أصلاء — هل فقد الشعر وظيفته كأدب له رسالة ؟ .. أو هل الشاعر يكتب لنفسه فقط ؟ هل لا يفكر أبداً فى المتلقى فى لحظة الابداع — وهذه قضية جديرة بالبحث — هل حقيقة أن الشاعر لحظة الابداع سواء أدرك أو لم يدرك لا يستحضر صورة المتلقى بطريقة أو بأخرى ؟ ... الشاعر وأنا مارست عملية الإبداع فى وقت من الأوقات — يقيم فى نفسه سواء أدرك هذا أو لم يُدرك عملية معقدة من النقد الذاتى قبل أن يضع صورته النهائية ، سواء كتبها على الورق ، أو استقرت فى ذهنه ، هذه العملية من النقد الذاتى يدخل فى جوانبها استحضار المتلقى .. كيف سيفهم أو يتذوق هذه العبارة ؟ ما هو وقع الكلام عند الناس ؟ إذ أن لحظة الابداع ليست مجرد وحى بهذه الصورة

● ظهور نقاد جدد على مستوى النقاد القدماء ليس ملحوظا ، لأنهم جميعا متساوون فى المستوى وليس لديهم الرغبة فى التجويد أو فى التعمق .

● لا أستطيع اطلاقا أن أعايش قصائد « عفيفى مطر » الأخيرة .

وأعنى الصورة المجردة — إنما بها أيضاً نوع من عملية التنظيم .. أعنى التزاوج بين التلقائية والتنظيم .. وبدون هذا يكون الفن فوضى .. وعملية التنظيم هى ما نسميها عملية النقد الذاتى الداخلية التى قد لا يلتفت إليها الشاعر فى لحظة ابداع لكنها موجودة وقائمة ..

— تواصلا مع حديثكم دكتور عبد القادر حول لحظة الإبداع عند الشاعر .. هل سألتم أنفسكم — كمبدع وناقد عاصر الكثير من الشعراء بمختلف اتجاهاتهم — ماذا يريد هؤلاء الشعراء الذين اشرتم إلى لحظة الابداع عندهم — من هذه التجارب التى يكتبونها ؟

● الصادقون منهم ممكن أن يكونوا تحت ضغط الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية الخاصة ، تضطرهم إلى أن ينسحبوا وأن يستبطنوا ذواتهم وأن يغوصوا فى العقل الباطن — دائما — فتجىء الصور مفككة غير

● ما يكتب فى مجلة « إبداع » هو امتداد لبعض الاتجاهات الشعرية التى ظهرت منذ سنين وليس جديدا بالمعنى الصحيح .

● هل فقد الشعر وظيفته كأدب له رسالة ؟

منطقية كما يبدو فى الأحلام والكوابيس (هذا فيما يخص الصادقين منهم) .. ولذلك فهم يبدون بعيدين كل البعد عن قضايا المجتمع الذى يعيشون فيه وعن مشاكل الإنسان الذى يعايشونه .. لا أقصد بالمعنى الإصلاحى ولا الاجتماعى ، ولكن لكل عصر ولكل مجتمع الحق فى أن يجد نفسه فى أدب عصره ، صورة من حياته ، قد تكون صورة احتجاج .. قد تكون صورة تسجيل .. ، قد تكون صورة استشراف لمستقبل أفضل ، لكن لابد أن يجد صورة ، والمجتمع المصرى والعربى ملآن نماذج بشرية كثيرة ، ومشاهد فى مناحى الحياة اليومية المختلفة ، ومشاهد طبيعية .. كل شىء مما يمكن أن يوحى بتجربة إنسانية أوسع أفقاً ، من هذه التجربة التى تمتح دائماً من العقل الباطن ..

فى كل عصر ممكن أن يوجد بعض الرواد لحركات مستقبلية لم تظهر دواعيها بَعْد فى العصر الذى يعيش فيه — أقصد هذا البعض — ويمكن أن تكون عندهم حاسة دقيقة وقوية لاستشراف مستقبل بعيد .. وسيكتب لجيل لم يوجد بعد ويعترف به .. وأحيانا لا يعترف به لكن هؤلاء دائماً قلة

لكن المفروض أن معظم أدباء العصر .. يكتبون بطبيعة العصر .. ، المفروض أن كل جيل أو كل عصر له مفهومه الفنى الخاص ، الذى ينبغى أن يكتب فيه الناس ويتمايزوا داخله .. ، أما تجاهل المجتمع تماما بهذه الصورة ، وتجاهل المتلقى فهم أو لم يفهم ليس مهما .. ، .. هذا شىء بعيد عن طبيعة الشعر ، والغريب أن هؤلاء الشعراء يضللون أنفسهم ... فيجتمعون ويقرأ بعضهم لبعض ، ويثنى بعضهم على بعض ويتصورون أن هذا هو الشعر .. وهم الآن لا يعترفون - حتى - بالجيل الثانى من الشعر الحر ويعدون هذا الشعر عتيقاً وهذا غير سليم ولا أوافق عليه .

— أعتقد أنه مادمنا بصدد قضايا الشعر وما يتصل به من اتجاهات لها أصحابها الأصلاء ... ويلتصق بها غيرهم من المدَّعين .. نرجو الدكتور عبد القادر أن يوضح لنا وجهة نظره النقدية فيما يسمى بقصيدة النثر ... ماذا تعنى ؟

● هذا الفن عندنا موجود من زمان وكنا نسميه بالشعر المنثور وهى تسمية غير موفقة من البداية .. لأنه - أى هذا الفن - هو فى الحقيقة النثر الفنى أو النثر الشعرى .. وهى تسمية معروفة من قديم .. هو نثر تتحقق فيه بعض مقومات الشعر .. ، فى استخدام اللغة .. فى رسم الصورة .. فى تحقق بعض الايقاع الذى لا يصل إلى حد الوزن ، لكنه إيقاع محسوس .. ، لكن (التمحُّك) فى الشعر بهذه الصورة ، من حيث تسمية العمل الأدبى التى

تتحقق فيه بعض المقومات الشعرية - كما ذكرت - بقصيدة النثر .. عملية ممكن في النهاية تدخل - أولا - أدعياء كثيرين ، لأن الوزن ليس مجرد مسألة شكلية في الشعر ، التركيبة اللغوية التي يقتضيها الوزن ، هي التي تجعل للألفاظ الشعرية هذا السحر ، وهذه القدرة الغريبة على الأيحاء التي لم تكن لها مُفْرَدَه ، ... انت حين تغير كلمة فينحل الوزن ... ، يفقد البيت قدرته على الايحاء ..

— لكن أليس من الممكن إعتبار قصيدة النثر - على حد قول من يمارسونها أو المدافعين عنها - هي امتداد للتطور الطبيعي لمراحل الانجاز الشعرى .. من الموزون المقفى ... ، إلى الشعر الحديث الحر .. ثم إلى القصيدة النثرية المتحررة كلية من الوزن والقافية ؟

● هذا ضيق أفق .. لأن الوزن غير خاص بالشعر فقط ، الوزن يعنى الايقاع ... ، الإيقاع المتكرر الموجود في كل مناحى الحياة ... ، لا يمكن أن يلغوا الموسيقى .. الموسيقى لم تتحلل من الايقاع الذى يقابل الوزن في الشعر ... ، والايقاع الذى يعنى الرقم المتكرر ، موجود في كل مناحى الحياة المادية ايضا .. المشى .. التوقف .. الجرى التنفس .. الخ .. ما الداعى إلى التحلل من الوزن ... ، من الطبيعى أن كل إنسان مُيَسَّر لما خُلق له .. هناك كتاب للنثر الفنى وهم من الكتاب المعروفين ويجيدون هذا الفن ويقتربون منه إلى حد كبير من روح الشعر ولا يدَّعون أنه شعراً ... ، موجود هذا الفن من أول المنفلوطى ... ، ببعض كتابات طه حسين .. ببعض كتابات الزيات .. ومصطفى صادق الرافعى وعند كثير من أعلام النثر العربى الحديث ، لم يزعموا أنهم يكتبون شعراً ... وهو فن جيد ... ، وليس شرطاً أن الإنسان لكى يكون أديباً أن يكون شاعراً ... ، فما الداعى إلى التحلل من الوزن ؟؟ .. إذا كنت أنت قادراً أن تقول شعراً موزوناً دون أن يقع في السطحية ، أو التكلف ، أو الصنعة ، فما الداعى أن تقصد .. قصداً وعمداً إلى التحلل من الوزن ؟ ... وهذا ايضاً يقودنى إلى سؤال اسأله لنفسى - حين يقول واحد - أريد أن أدخل تفعيلة المتدارك في تفعيلة المتقارب في تفعيلة الوافر .. الخ ما الداعى إلى هذا ؟ .. وكيف يتم بالصورة التلقائية الكبيرة التى يمكن أن تتحقق في لحظة الإبداع ؛ كيف يمكن لشاعر يقصد قصداً أن يمزج هذه التفعيلة بتلك التفعيلة ... ، تتحول المسألة إلى عملية ذهنية محضة .. وفى الحقيقة أنا لا أرى مدعاة إلى التحلل من الوزن ..

— أيضا ما دُمنا في دائرة الحديث حول الأدب ، ومواضيعه وقضاياه ... ، واتجاهاته فهناك سؤال يلح على ذهنى .. وهو أن استاذنا الدكتور عبد القادر باعتباره صاحب مدرستين ، مدرسة مجلة الشعر ، ومدرسة مجلة إبداع .. أيهما أدت دورها كما يجب أو كما هو المفروض أن تؤديه ؟؟

● مجلة الشعر صادف ظهورها - كما تعرف - وجود حركة شعرية يتجادل الناس حولها .. ولها مواهب شعرية جديدة مبدعة ... ، فكان في ذلك الوقت قضايا مثارة كما كان هناك تأصيل لهذه الحركة الشعرية الجديدة ، فأحسن الناس بهذا ... ، ولذلك فالثورة التى قامت عليها ، قامت على هذا الاساس .. على أنها تبنت هذا الاتجاه الجديد .

أما مجلة إبداع فهى تظهر في وقت ليس فيه حركات ادبية جديدة بالمعنى الصحيح وإنما هى امتدادات لبعض الاتجاهات التى ظهرت منذ سنين ... ، لكن مع ذلك فالاحساس بالتجديد فيها إحساس هادىء .. لأن التجديد نفسه هادىء ... ، فيما عدا ما ننشره فيما يسمى تجارب في القصة ، وتجارب في الشعر .. لكنها هى الآن تقوم بدور أكبر من مجلة الشعر من هذه الناحية .. لأن فيها عدد كبير في كل شهر من قصائد الشعر ، القصص القصيرة ، المقالات ، المتابعات ، المسرحيات ذات الفصل الواحد .. (وملزمة) فنون تشكيلية وكلها أشياء متقاربة .. وهى ليست مجلة تأخذ من كل فن بطرف ... ، لأن كل هذه الأشياء كما قلت - متكاملة - كلها الأدب ، بالإضافة إلى الفن التشكيلى ... ، ونحن دائماً في حاجة مُلِحَّة لأن نربط الأدب ببعض الفنون القريبة من طبيعته ، كالفن التشكيلى وكالموسيقى ... ، فهى مجلة إبداع - يمكن القول بأنها تقوم بوظيفة أكبر من وظيفة الشعر ... ، وتتجه إلى دائرة أوسع - من دائرة الشعر - رغم أن مجلة الشعر كانت أكثر رواجاً ، ومرجع ذلك لأشياء أخرى ترتبط بطبيعة العصر الذى نعيش فيه ، بين الستينات والثمانينات ، ومدى اهتمام الناس بالثقافة والأدب ، ومدى انشغالهم بالعلوم التطبيقية ، وهذه الأشياء خارجة عن طبيعة المجلتين ... ، لكن أهم ما تقوم به مجلة إبداع ... ، هو فتحها باب النشر لمواهب جديدة ناشئة ، وخاصة من الأقاليم .. شباب لم يكن لهم سبيلا للوصول إلى النشر ، إلا من خلال مجلة كمجلة ابداع .. ونحن نحاول أن ننفذ إلى الوطن العربى مع حرصنا أن تكون المجلة صورة للأدب في الوطن العربى كله ويسعدنا دائما أن نتلقى من حين إلى آخر بعض القصائد والقصص القصيرة من شعراء وكتاب عرب مرموقين

— بعد هذه الافاضة القيمة من آرائكم حول ما تقدمه الساحة الأدبية اسمحوا لى قبل الانتقال إلى مناقشة نوع آخر من الإبداع - أن اتساءل عما إذا كان في ذهن استاذنا فكرة إصدار كتاب نقدى عن هذه الأجيال الموجودة في الشعر والقصة .. أم لم تكون الفكره بعد ؟

● أنا في ذهنى هذه الفكرة .. وانا أكتب بالطبع ، لكن هناك مسألة غريبة في الوطن العربى وفى مصر بصورة خاصة ... ، وهى مطالبة الإنسان بالانتاج المستمر .. فإذا انقطع بضعة شهور أو سنة ، أو سنتين .. ظُن أنه انتهى تماماً .. وهذا كان السبب في ظاهرة غريبة عندنا في الجيل السابق من كبار الأدباء ... ، .. أن تجد لأحدهم ثمانين كتاباً أو مائة كتاب .. وهذا غير معقول إطلاقاً لأن الإضافة الحقيقية في الإبداع ، أو التراث ... ، شاقة جدا ... ، الإنسانية تكتب بضعة آلاف من السنين ، في شعوب مختلفة ، وفى لغات مختلفة .. فالإضافة الحقيقية نادرة جداً ، ولا يمكن لأحد أن يكتب سبعين كتاباً أو ثمانين كتاباً وكلهم مستوى جيد ... ، إلا إذا كان مجرد موسوعى ..

.. والشاعر والقصاص تمر به - أحيانا - فترات عقيمة إن صح هذا التعبير .. هو يرهب نفسه .. ويخشى أنه فقد موهبته ، ثم بعد ذلك تختمر في نفسه الآراء ، والتجربة ، ويعود مرة أخرى ، لكن .. نحن دائما مطالبون باستمرار بالانتاج وبالكتابة المستمرة .. أما عن كتاباتى .. فأنا أذكر أننى كتبت في صحيفة عربية في العام الماضى اثنين واربعين مقالة بعنوان (من المكتبة العربية) بعضها تناول دواوين شعر وبعضها تناول قصص قصيرة ، وبعضها روايات لكتاب في مصر والعالم العربى (من بينهم محمد ابراهيم أبو سنه ، ومجيد طوبيا ، ومحمود دياب .. وغيرهم ..) أما الكتابات المفردة فكثيرة واتمنى أن تجمع لتصدر في كتاب مستقل .. والغريب أن الكثيرين قد طلب منهم تقديم أعمالهم للهيئة لكن لم يخاطبنى أحد إلى الآن مع العلم أن هذه ليست شكوى ..

وبخصوص الكتابات حول كل كتاب بعد ظهوره .. استطيع أن أقول أن الإنسان حينما تتقدم به السن من ناحية ، ويصبح له ذوقه الخاص من ناحية أخرى .. تضيق عنده دائرة الانتقاء فضلاً عن عمل محسوب على نُقاد غير متفرغين للعمل النقدى مثلى .. لأننى مازلت استاذا جامعياً ألقى ست محاضرات في الشعر العربى القديم والحديث والمسرح وأشرف على عشرة رسائل جامعية من ماجستير ودكتوراه ..

— نعود إلى مواصلة الحوار فيما يتعلق بابداع الكتاب وهو ما يقدَّم الآن من الأدب المسرحى واتجاهاته ..

● هذا موضوع كبير ولنرجئه إلى لقاء آخر ..

.. إذن باسم مجلة القاهرة اتقدم لسيادتكم بمزيد الشكر .. على هذا الحوار الثرى وإلى لقاء ◆

الشعر الحلمنتيشى والشخصية المصرية

د. مصطفى رجب

تختلف مناهج دراسة الطبقات الاجتماعية تبعا لاختلاف مجالات البحث فيها ، فالدراسة الميدانية تلائم علم الاجتماع الريفى والحضرى ، والدراسة الانثروبولوجية تلائم علم تاريخ التربية والتاريخ الثقافى ، وتتسع الدراسة فى علم تاريخ الأدب لتشمل الأدب الشعبى بفنونه التقليدية : السيرة والموال والأغنية والمثل « والعديد » والأقاصيص الشعبية . ومعظم فنون الأدب الشعبى تودَّى بلغة عامية خالصة إلا فى حالات نادرة حيث يتضمن النموذج الشعبى كلمة ذات أصل فصيح ، أو كلمة تؤدَّى صوتيا اداءً فصيحاً .

ثم يتناول تاريخ الأدب خارج نطاق الأدب الشعبى الفنون الأدبية الفصحى بمناهجه المختلفة فى الدراسة الأدبية سواء أكانت تلك الفنون شعرية أم نثرية على تنوعها . ويبقي ما سمى بالشعر الحلمنتيشى ظاهرة متفردة فى أدبنا العربى الحديث فى مصر ، لم تخضع بعد لدراسة علمية جاده ، نظرا لما قد يبدو من هزل فى تسميته يتعارض مع مظاهر « الوقار » و« الجهامة » الواجب ارتداؤهما عند الشروع فى البحث العلمى .

وفى الوقت الذى تتزايد فيه حاجة علماء الانثروبولوجيا الثقافية إلى كل الوثائق والتدوينات التى تساعد فى بلورة ما يسمى عندهم بالطرق الشعبية Folk Ways والتى أصبحت ملحما أساسيا من ملامح دراسة تاريخ الطبقات الشعبية ، فى هذا الوقت يزداد إحجام كبار كتابنا وازورارهم عن دراسة الشعر الحلمنتيشى اللهم إلا من خلال إشارات مستنكفة متأففة إليه خلال الحديث عن فن الفكاهة .

وقد دفع هذا الواقع الكاتب إلى محاولة ارتياد هذه المنطقة الضاحكة من شعرنا

الحديث فى محاولة للبحث عن « مضمون » جاد يمكن تناوله نظرا لما يتسم به الشعب المصرى من شيوع روح الفكاهة فى طبيعته فإن المدخل المنطقى لتناول ظاهرة الشعر الحلمنتيشى قد يتحدد بشكل أكثر وضوحا إذا ما وضعناه على شكل سؤال بسيط هو : إلى أى حد يعبر هذا اللون من الشعر عن الشخصية المصرية تعبيرا ناجحا ؟

وهذا السؤال هو ما نحاول فى السطور القادمة إجابته :

بذور الشعر الحلمنتيشى وجذوره :

لعل فن الهجاء هو أحفل فنون الشعر العربى بالصور الطريفة الفكهة التى تصور المهجو تصويرا محوَّرا مليئا بالتناقض مما يخلق روح السخرية والضحك .

وللهجاء أنماط مختلفة تدوولت فى العصور الأدبية عصرا بعد عصر وتعارف عليها الشعراء . فمثلا هناك الشاعر الذى يهجو الآخرين فى أشخاصهم ، يظهر ذلك فى هجاء المغنين والمغنيات والثقلاء والخصوم السياسيين . وهناك الشاعر الذى يهجو الآخرين فى ممتلكاتهم كالدور التى يسكنونها ، والحيوانات التى يستأنسونها وهناك الشاعر الذى يهجو نفسه أو أبويه أو بنيه .

فإذا التمسنا على ذلك دليلا لم نخطئه ، وإذا بحثنا لذلك عن شاهد وجدنا الكثير فى دواوين : جرير والحطيئة والأخطل وابن الرومى وأبى نواس . وفى بعض كتب التراث مثل : رسالة التربيع والتدوير للجاحظ والبخلاء له أيضا ، والإمتاع والمؤانسة لأبى حيان التوحيدى والمستطرف من كل فن مستظرف للأبشيهى ، والطائف والظرائف للثعالبى ، وزهر الآداب وثمر الألباب للحصرى وغيرها .

ومع تطور اللغة ، وكثرة المولدين واختلاطهم نشأت عملية « تلوث اللغة » وبدأ الشعراء الهجاءون والهزلون يستعينون بألفاظ عامية أو مولدة تكون لها دلالات اجتماعية وربما فردية ويعد العصران العثمانى والمملوكى عصرى ازدهار الشعر الهزلى الذى يتخذ من اللغة الدارجة أسلوبا للتفكه بما توحيه من معان جديدة ، وبما قد يكون لها من دلالات اجتماعية وربما تضيفه من نكهة منعشة ضاحكة قد لا تتوافر فى بديلها الفصيح .

وأنا لضاربون مثلا على ذلك بقول بعض شعراء المماليك مخاطبا محبوبته :

والله والله العظيم القادر
هو عالم بسرائرى ونوازعى
لو عاود القلب المتيم ذكركم
لأقطَّعو من مهجتى بصوابعى

وقول آخر :

إذا ما ذكرتك يا مهجتى
تسيل الدموع على لحيتى
فليتك عندى إذا ما شربـ
ـتُ تكون شفاهُكِ فى قُلَّتى
نسيمُك عَطَّل ماء السما
وأورثنى الكسر فى ركبتى

وقد غشيت الشعر المصرى خلال هذين العصرين سحابة من الضعف تركت بصماتها على كل فنون الشعر حتى جاء البارودى مع عصر النهضة الحديثة وبدأ هو ومن بعده يعودون بالشعر العربى إلى عصوره الزاهية الزاهرة متخذين من المتنبى وأبى العلاء وأبى فراس والبحترى وأبى تمام مثلا عليا وما زالوا كذلك حتى عادت إلى وجه الشعر العربى نصاعته ووسامته بعد أن كاد يذهب به الترهل والأربداد .

وعرفت الحياة الأدبية فى مصر عددا من الشعراء الفكهيين من أبرزهم حسين شفيق المصرى (١٨٨٢ - ١٩٤٨) الذى يعد أول من أطلق كلمة « الحلمنتيشى » على ذلك اللون المعين من الشعر الهزلى[١] .

وكان الشعراء الهازلون فى مطلع هذا القرن متأثرين بالطابع الفكاهى الذى حفل به كتاب « هز القحوف فى شرح قصيدة أبى شادوف » والذى يكثر فيه استعمال اللفظ العامى بجانب اللفظ الفصيح غير أن معظم الألفاظ العامية المستعملة بذلك الكتاب هابطة وبذيئة .

وحاول حسين شفيق المصرى أن يوجد شعرا فكاهيا على ذلك النمط يخلو من الاسفاف والبذاءة أطلق هذا الاسم على ما كان يكتبه ، ثم استنهج سبيله شعراء آخرون منهم بيرم التونسى وحسين طنطاوى وغيرهما . وفى تصورنا أن الخصائص التى تميز الشعر الحلمنتيشى من غيره يمكن إجمالها فى الآتى :

١ - معارضة القصائد القديمة المشهورة
٢ - البدء بمطلع القصيدة المشهورة ثم التخلص إلى الغرض الجديد فى تلقائية وعفوية
٣ - الابتعاد عن الألفاظ المبتذلة البذيئة
٤ - استعمال الكلمة العامية معربة كما لو كانت فصحى
٥ - إلزام الكلمة الفصحى السكون لضرورة مجاورتها للكلمة العامية أحيانا خلافا لقواعد النحو .
٦ - التوسع فى استخدام الضرورات الشعرية واختلاق ما يشبه القواعد النحوية الفكاهية مثل البحر بالحاء .
٧ - ترشيد أغراض الشعر الفكاهى بحيث يتناول قضايا المجتمع بدلا من الطابع



حافظ ابراهيم



بيرم التونسى



محمود سامى البارودى

الشخصى الذى كان سائدا فى الشعر الغزلى .

وقد عرف بعض الكتاب الشعر الحلمنتيشى بأنه « شعر أساسه أن يأتى الشاعر فى بداية قصيدته الهزلية بمطلع قصيدة قديمة من أجود الشعر ثم ينسج على منواله هذا المطلع شعرا فكاهيا يمتزج فيه الكلمات العامية بالكلمات الفصحى »[٢]

الشخصية المصرية فى النصف الأول من القرن العشرين :

عانت مصر طوال تاريخها من السيطرة الأجنبية الغاشمة وكانت فترة حكم أسرة محمد على من أسوأ فترات التاريخ نظراً لممارسته من استبداد وظلم شديدين ظهرت آثارهما فى حرمان الفلاح من أرضه وخيراتها وارهاقه بالضرائب . وقد اتسمت شخصية الانسان المصرى خلال تلك الفترة من تاريخها بسمات بارزه من أهمها :

(١) الخوف من السلطة :

كانت العلاقة بين القاعدة العريضة من الشعب المصرى ، والقمة الصغيرة الممثلة فى طبقات الباشوات والأعيان ، هذه العلاقة كانت تقوم على الشك المتبادل . ولأن الطبقات المالكة كانت تمارس التسلط والارهاب مع الطبقات الفقيرة المغلوبة على أمرها . فقد كانت الأخيرة تنظر إلى الأولى بعين السخط والكراهية ولكنها لا تملك شيئا فهى مضطرة إلى أن تخافها وتخشاها .

ومن هنا تولدت صفة (السلبية) فى الشخصية المصرية كنتيجة طبيعية لظاهرة الخوف التى ولدها الأرهاب والقمع . ولعل هذا يفسر لنا ظهور الأمثال الشعبية التى تعبر عن بعض هذه المعانى مثل « زى كرابيج الحاكم . . . اللى يفوتك أحسن من اللى يحصلك »* قال يا فرعون ايش فرعنك قال مشى لاقى حد يردنى » « حاميها حراميها » إذا دخلت بلد بتعبد عجل حش وارمى له »

الهدوء والصبر :

وهذه سمة من السمات الواضحة فى الشخصية المصرية ولعلها نتاج طبيعى للعجز عن مقاومة الحاكم الباغى الطاغى الذى يملك الجند والمال والسلاح والأرض وتبدو هذه السمة فى تاريخ مصر واضحة إلا أنها نسبية فحين تسوء الأمور لا يجد الشعب أمامه إلا الثورة مهما تكن نتائجها .

أما الصبر فيعود إلى طبيعة الانسان المصرى التى تنفر من الهجرة وتحب الأرض فلا تريد أن تبرحها . فالإنسان المصرى يحب أسرته وأرضه حبا يجعله يتحمل المشاق والعذاب كيلا يفارقها .

ويفسر بعض الباحثين هذه الظاهرة — الهدوء والصبر — على أنها نتيجة لتغلغل النزعة الدينية عند الشخصية المصرية كما يمكن النظر إليها على أنها محاولة للتجلد فى وجه القوة والطغيان[٣] .

(٣) الثورة والمقاومة :

تمارس الشخصية المصرية الصبر والهدوء إلى حين فعندما يفيض الكيل يهب الشعب المصرى ثائرا فائرا غير عابىء بالنتائج . وقد ظهر ذلك فى ثورتى القاهرة الأولى والثانية أبان الحملة الفرنسية ، كما ظهر فى الاغتيالات السياسية التى عرفتها مصر ابتداء من اغتيال بطرس باشا غالى رئيس الوزراء سنة ١٩١٠ بيد أحد شباب الحزب الوطنى — ثم ثورة ١٩١٩ ثم ثورة الشباب ١٩٣٥ ثم ثورة الجيش سنة ١٩٥٢ .

« وعند فشل الإنسان المصرى فى مقاومة السلطة بطريقة ظاهرة كان يقاومها بطرق مستترة مثل إتلاف المال العام فى وسائل المواصلات مثلا ، واستباحة أخذ جزء من المحصول الذى يزرعه الفلاح الإقطاعى اقتناعا بأنه لا يعطيه أجره كاملا »[٤] .

كما أن استخدام النكتة والزجل والشعر الشعبى كان سلاحا قويا يشهره الشعب « والاستجابة للنكتة أو الهجاء بالشعر الشعبى تشفى غليل المظلوم وتنفس عن ضيقه . وللمصريين شهرة فائقة فى قول النكتة اللاذعة والاستجابة السريعة لها . »[٥] .

(٤) حب الوطن :

الإنسان المصرى لا يحب وطنه فقط ، بل يعشقه عشقا ، فهو يتعامل مع أرضه كأنها محبوبة تبادله الهيام ، ويحنو عليها ، ويخفق قلبه لغيابه عنها ، ويدللها ويرعاها ويضحى من أجلها ولو بدمه وحياته .

« ويبدو أن الطبيعة المصرية بما فيها من جو مشرق وأرض خصبة من جهل شديد بطبيعة البلاد الأخرى كل ذلك قد ساعد على تقوية ارتباط المصرى بأرضه »[٦]

هذا . وهناك العديد من السمات التى تبدو فى الشخصية المصرية كوجهات للسلوك مثل الاتكال على الله ، والترابط الأسرى والاجتماعى والاعتقاد فى المشايخ والأولياء ، والسخرية الشديدة .

وسوف نرى فى الشعر الحلمنتيشى ظلالا لكل هذه السمات التى تتفاوت ظهورا وخفوتا حسب المواقف السلوكية والظروف المحيطة .

(بعض أنماط الشخصية المصرية فى الشعر الحلمنتيشى فى النصف الأول من هذا القرن)

(١) عادات الزواج :

سادت فى مصر عدة ظواهر ارتبطت بالزواج منها : زواج المصلحة ، وقيام الزواج على الغش والتدليس والمبالغة فى الأفراح والزفاف وتجهيز العروس . وكان الشعر الحلمنتيشى يتصدى لمظاهر السلوك المنحرف ويفضحها حتى يعود للشخصية المصرية نقاؤها وصدقها مع النفس وتتخلص من هذا الزيف الخادع الذى يعود معظمه إلى تقليد الطبقات الراقية .

يصف حسين شفيق المصرى معركة دارت بينه وبين زوجته التى تزوجها مخدوعا فاكتشف بعد الزواج أنها لا تناسبه وأن أهلها زينوها له وزوجوه أياها على أنها مؤدبة مهذبة فإذا به يكتشف غير ذلك فيضربها حتى ينتهى الأمر بالطلاق .

وفى المشعلقة الثانية التى يعارض بها معلقة زهير :

أمن أم أوفى دمنة لم تكلم
بحرمانة الدراج فالمتثلم

يقول حسين شفيق :

أمن أم فتحى سنَّةٌ لم تطرم
بطرطوفةِ الكرباج تطلع بالدمِ
وجرحٌ لها بالشفتين كأنه
طَمَاطِمَةٌ فى وجهها المتخرشم
وجرجرتُها من بعد عشرين رفسةً
ولولا لِحقْنى الناسُ كانت حانعدمِ
وأصبح يجرى نحونا من صراخها
خلائقُ جاءوا بالبوليس المِلَمَّ
وهددنى الضابطُ بحكم غرامةٍ
إذا أنا لم أسكت فلم أتكلم
وراحت ولم تِلْحَقْ تِعَمَّرْ فى داهيةٍ
إلى حيث ألقت رحلها أم قشعم

ثم يوجه نصائحه إلى الشباب المقبل على الزواج فى ضوء تجربته العنيفة التى راحت ضحيتها حياته الزوجية :

فمن مبلغُ الخُطَّابَ عنى رسالةً
بأنَّ مراتى الآن عند المخدم

وما الغش إلا ما سمعتم وشفتمو
سفو خص على هذا الجواز المسخم
رأيت زواج الغش لا خير بعده
وأن الفتى بعد الجوازة يندمِ
ومن يخطب النسوان من غير وأمه
يبهدل بتشليق ويضرب ويشتم
ومهما تكن عند أمرىءٍ من جميلة
وأن خالها لا يعرف البُرُم تَبرُم

وفى معارضته لمعلقة النابغة الذبيانى :

يا دار مية بالعلياء فالسند
أقوت وطال عليها سالف الأمد

يقول حسين شفيق فى المشعلقة التاسعة يصف المبالغ فى مظاهر البذخ فى الزخارف :

راحوا لبيع نحاس البيت تكملةً
لأجرة التخت غنى ليلة الأحد
تزوجت أختنا من بعد ما لبثت
عامين ما بين سمعان وأوروزدى . . . . .
هذا ريبروذا صوف وذاك إذا
شاءت من القطن أثوابا بلا عدد
وصيغة لو وزنّاها لما نقصت
عن أقة ذهباً موزنة بيدى
هذا الجهاز رهناً كى نجىء به
أطياننا وصبحنا أفقر البلد
بقى كدا وكمانى لسَّة فَرحُ
وزفة بعدها لا شك فى نكدى

* * *

لكنها أمها قالت أتفضحنا ؟
لابد من دعوة الأعيان والعمد
وهكذا كانت الأفراح قائمة
وكل يوم أرى إمضائى فى سند
هذا كلام أبى الحسناء يحزننى
لا سيما بعد تفليس إلى الأبد
إخصَّ على الفرح اللى بعد ليلته
تصاب عينك بعد اللطم بالرمد
رميت ألف جنيهٍ أمس عن سَفَهٍ
ولو طلبت الريال اليوم لم تجد

وعن المشكلة التى تنشأ من زواج المصلحة يتحدث حسين شفيق فى إحدى المشهورات مهاجما غرام الشيوخ من أصحاب الأموال بالفتيات الصغيرات اللائى يرحن ضحايا اغراء المال يقول ابن زيدون :

أضحى التنائى بديلا عن تدانينا
وناب عن طيب لقيانا تجافينا

فيقول حسين شفيق متحدثا عن أهمية المال :

هجرتمونا لأن المال خاصمنا
وغاب عنا فغبتم أنتمو رخرينا
أن الجنيه هو المحبوب لا كحل
فى العين أو حمرةٌ فى الخديا أخينا
لو كان وجهك وردا ثم كنت بلا
مال ترى العين هذا الورد ليمونا
أشحال بقى رجل مثلى وأنت ترى
كأننى أثرٌ من عنخ أمونا

ثم يهاجم من كانوا فى مثل سنه ويتسلون بالمال والجاه من أجل اصطياد الفتيات الحسناوات :

أخصَّ على الشيخ أن لج الغرام به
ولو يكون أبا الأموال قارونا

ويزداد حنقه على المفلسين النصابين الذين يتظاهرون بالحب :

ياغراة الله شيلى كل مفتلس
يحب ، لا سيما إن كان مديونا
ادفع ديونك جك نيلاء غامقةٌ
ترميك عالأرض من فوق التراسينا
قلب الفتاه كبيت حين تسكنه
لابد من كنتراتو فيه تأمينا
أما الأونطة فالتلطيش آخرها
والبهدلاء فحاذر يا ابن تسعينا

الفوارق بين الطبقات :

عرفت مصر كما أسلفنا طبقتين متميزتين إحداهما طبقة الأقلية وهم الباشوات والأعيان والثانية أغلبية الشعب وكانت الأمثال الشعبية تعكس ما يعانيه الشعب من القهر والارهاب الذى يمارسه المتحكمون فى معيشته كما تعكس أوضاع الطبقة العليا .

والشخصية المصرية ناقدة ساخرةلا تترك هذه الفوارق دون الاستهزاء بها والزراية بها واستنكار تصرفاتها فهناك أمثال شعبية تقول « عاز الغنى شقفة كسر الفقير زيره » المية ما تجريش فى العالى « اللى يبص لفوق يتعب » .

وقد تعرض الشعر الحلمنتيشى لنقد هذه الأوضاع وحاول فضح الواقع الذى تعيشه طبقة الأعيان فنجد حسين شفيق يعارض قصيدة ابن هانىء .

أسهام لحظك أم سيوف أبيك
وكؤوس خمر أم مراشف فيك

بقصيدة يعقد فيها مقارنة بين فتاتين إحداهما تنتمى إلى الطبقة العليا فأبوها رئيس أحد البنوك فهى متدللة متحللة والأخرى من الطبقة المكافحة الشريفة تتحلى بالخلق وتتسلح بالعلم فيقول مخاطبا الأولى :

يا بنت ذى البنك الكثير فلوسه
لم تعجبنى أحدا فما خطوكِ
أكلامٌ مسخرةٍ وجهلٌ فاضح ؟
لا أنت فالحةٌ ولا أهلوكِ
المال يذهب والجهالة وحدها
تبقى وبختك بالعصا يدّيك
الخاطبون على سنية أقبلوا
يتسابقون وأنت قد تركوك
وأبو سنيه راجلٌ فى حاله
من غير مالٍ مثل مالِ أبيكِ
لكنها بنتٌ تخاف وتختشى
فلو جنتيها نار فحم الكوكِ

وفى معارضته لقصيدة حافظ ابراهيم :

لا تلم كفى إذا السيف نبا
صح منى العزم والدهر أبى

يتحدث عن أزمة الثلج حديثا فيه تشف من الباشوات فيقول :

هات حدثنى عن الثلج عسى
يبرد القلب حديثا عجبا
غير أن الثلج أغلوه فلو
نلت شيئا منه نلت الكوكبا
فى احترام الباشا للشلاج كم
طأطأ الرأس له واحدودبا

ويعقد حسين شفيق مقارنة أخرى بين تلميذين أحدهما فقير يجاهد من أجل العلم والآخر غنى يعيش فى قصر مترف ولا يجتهد فى دروسه برغم توافر أسباب الراحة والنعيم له . فلما يتم الأول تعليمه ينال الباشوية أما الثانى فيفشل حتى يصير « أفنديا » عند الأول .

يقول البارودى :

سواى بتحنان الأغاريد يطرب
وغيرى باللذات يلهو ويلعب

فيقول حسين شفيق :

وأجلس وحدى عالقراءة عاكفاً
ولى لمبةٌ فيها شريط ملهلب

وليس سميرى غير قله مبية
سرفته فيها خروق تسرسب
ولولا تجور تحتها ساح ماؤها
على فأمست بدلتى وهى مركب
وفى الحيط يرص صارخ كل ليلة
وفى السقف فيران تبيت تكركب
كذلك أقضى الليل بردان خائفا
وفى هذه الأحوال أقرأ وأكتب

ثم يصف حال الغنى فيقول :

وفى القصر تلميذ يسيب دروسه
ولو قيل ذاكر يا محمد يهرب
يرى امرأة قد جاوزت عمر أمه
فيحسبها حسناء والصبغ يكذب
تسمى مدموازيل وهى كبيره
لها ابن كبير السن أشمط أشيب
فيعشقها الملحوس وهى تعوقه
عن الدرس والتحصيل فهو مخيب
فلما كبرنا صرت بالعلم باشة
وصار أفندينا فلا تتعجبوا . . .

الوساطة :

شاعت الوساطة فى الوزارات والمصالح فى مرحلة ما قبل ثورة ١٩٥٢ وكانت الوظائف والمناصب العليا بالطبع من تصيب أصحاب النفوذ والاعيان . وكان الذى يحصل على مؤهل من الطبقات المتوسطة يعانى الكثير قبل الحاقه بوظيفة متواضعه . وكان الشعر الحلمنتيشى راصدا ناقدا لهذه الظاهرة .

يقول عبد المحسن الكاظمى :

إلى كم تجيل الطرف والدار بلقع
أما شغلت عينيك بالجزع أدمع ؟

فيعارضها حسين شفيق :

أفتش فى الديوان عن واحد له
نفوذ لتوظيفى وفكرى موزع
يقولون لى هل من وسيط تجيبه
شفاعته عند الرئيس بتنفع
فهل كانت الليسانس لما أخذتها
شهادة تطعيم بها أتسكع ؟
أليس حراما أننى بشهادتى
أدور على أبوابكم أتسلطع
وغيرى عشان محسوبكم متوظف
أراه عليكم دائما يتدلع

قضى عمره بالمدرساء بلية
وفارقها والعقل منه مفرقع
أراه غدا بالمحسوبية فالحا
ويمشى قيافه بيننا يتشخلع
دا ماهش كدا دى مش أمور لطيفة
دى حال تخلى العقل م الرأس يطلع
إذا كنت ذا عقل فكن ذا صناعة
أو أسرح بفجل حين يمضغ يبلع

ويقول الشاب الظريف :

لى من هواك بعيده وقريبه
ولك الجمال بديعه وغريبه

فيعارض حسين شفيق :

إن لم تكن بيكا فإنك مثله
أو لم تكن باشا فأنت قريبه
الباشا قد وصى عليك رئيسنا
ورئيسنا يا أدلعدى محسوبه
فاحضر إلى الديوان فى الميعاد أو
من بعده من ذا الذى ها تيبه
وتغيب أياما إلى اليوم الذى
فيه الماهية وهو لست تغيبه
ويجى سعادة عمك الباشا إلى
ذى الوجه وهو صديقه وحبيبه
فيقول ليه أكثر تمو شغل ابننا ؟
أتعبتموه والعيا سيصيبه
عام مضى من غير ترقية له
فمتى علاوته وما ترتيبه ؟
عنها وأمر بالترقى والذى
(مش عاجبه) يبطح رأسه مركوبه

معناة الإنسان المصرى اليومية :

وصف الشعر الحلمنتيشى الحياة فى مصر خلال الحياة اليومية للموظف المسكين الذى يخوض رحلة شاقة من بيته إلى عمله فيها المتاعب فى المواصلات والطرق . . ويتمكن الشاعر الحلمنتيشى من تشخيص هذا الوباء الاجتماعى بأنه نتيجة اهمال الادارة الحكومية :

فى معارضة لمعلقة عنترة يقول حسين شفيق فى المشعلقة الخامسة :

رفعوا إجارات البيوت فزفتوا
عيش الموظف والفتى المستخدم
نصف الماهية للأيجار وعيشنا
حجر وذاك غموسنا كالمرهم
ولقد رأيت (الكادر) بعد عشية
فقضيته ليلا كليل الميتم

من أين أصرف عالعيال وبنتنا
بدى أجهزها يا أم الهيثمى

ويقول مهيار الديلمى :

أقريش لا لفم أراك ولا يد
فتواكلى غاض الندى وخلا الندى

فيعارضها حسين شفيق متهكما بهؤلاء الموظفين الذين يتحكمون فى مصائر الناس بينما نالوا شهاداتهم بالحفظ و« الصم » وحده دون أن يعتنوا بالتدريب الكافى وها هنا يريد أن يقول أن النظريات دون تطبيق لا قيمة لها يقول :

كم من فتى شفناه نال شهادة
للدكتوراة وحقه فى أبجد
لم تحفظون العلم صما وبحكم
كالبغبغان بلفظه المتردد
ويل للبلاد من الذين تعلموا
لفظ العلوم وفهمها لم يقصد

ثم يتحدث عن انماط مختلفة من هؤلاء :

منهم محام لو يشوف قضية
م المعضلات يقول ماهش حاجة دى
وإذا ترافع فى أقل قضية
بساظت وسود وشه ياد لعدى
وتراه أخرس فى المحاكم صامتا
ولسانه فى بيته كالمبرد
ولرب دكتور طبيب لو رأى
مثنا يقول : يقوم هذا فى غد
فإذا أراد علاج حتة دمل
لم يمش إلا بعد موت إلا بعد
ومهندس ما شاف قصرا شامخا
م العال يصعد ساكنوه بمصعد
إلا وقال عليه مثل خرابة
ورماه فى التأليس بالوصف الردى

ثم يوجه نصائحه إلى الشباب :

فتمرنوا بعد التعلم والنبى
دا الحفظ يا ابنى لا يساوى ميدى
لولا التجارب لم تكن لفرنج من
فوق السحاب وأنت عجل السيد

وعن المبالغة التى تتسم بها الزوجات والتى تضيف إلى هموم الإنسان البسيط هموما جديدة يتحدث حسين شفيق معارضا قصيدة أبى العتاهية .

الأمـال سيدتى مالها
أدلاً فأحمل إذلالها ؟

فينبغى على زوجته اسرافها وبذخها الذى لا يتفق مع حالتهم المادية الشديدة ويهددها بالضرب كما ينذر أهلها الا يأنسوا إلى شكواها منه محذرا اياهم أيضا يقول :

أظن الولية زعلانةً
وما كنت أقصد إزعالها
أتى رمضان فقالت هاتوا لى
زكيبة نقل فجبنا لها
ومن قمر الدين جبنا ثلاث
لفائف تتعب شيالها
وجبت صفيحة سمن وجبت
لوازم ما غيرها نالها
فقل لى على ايه بنتُ الذين
بتشكى إلى أهلها حالَها
تقول لهم جوزى هذا فقير
كأنى أضعت لها مالها
ولا والنبى لا أخاف أباها
ولا عمها ولا ولا خالها
ولو كانوا ناسا من اللى فى بالى
لما سمعوا قط أقوالها
دى جارتها زعلت زوجها
فجاب العصايَة وادّى لها
فإن عملت مثلها زوجتى
فأخصّ عليها وعقبى لها

صورة المرأة المصرية فى الشعر الحلمنتيشى :

قدم شعراء الشعر الحلمنتيشى صورة صادقة للمرأة المصرية من الطبقات الشعبية بملابسها وسلوكها ، ولا نجد أجمل من وصف بيرم للمرأة من ذلك الوصف الذى يتحدث فيه على لسان مجاور من طلاب الأزهر أتى من بلدته فى كفر صقر فهو يقارن بين نسائها ونساء القاهرة فيقول بيرم :

قعدت فى مصر مبسوطا ومبتعداً
عن كفر صقر وتلك الكفرويات
القرويات
وعن بهائم ريف غير راقية
وعن نساء نحيفات قصيرات
أقوم من بعد درس النحو منتصبا
أطوفها بين عطفات وحارات
القى النساء اللواتى كل واحدةٍ
تقول للبدر قم يا ابن القبيحات
يرتج قلبى إذا تلك الروادف قد
ترجرجت فى الملايات الكريشات
يضحكن من غير غمز دائما أبداً
ضحكا بهمزٍ وشدات ومدات
أقول يارب زوجنى بواحدةٍ
من هؤليائكن القاهريات

ومن قصيدة أخرى يقول بيرم واصفا بنات الأحياء الشعبية وصفا شيقا فيقول :

بأبى النساء اللابسات خلاخلا
الحاططات خمائسا وجلاجلا
اللابسات شباشبا وقباقبا
الحاملات مقاطفا ومناخلا
الماضغات لبانةً وحلاوةً
الآكلات مدمَّساً وفلافلا
الضاربات صدورهن تعجبا
القائلات البخت أضحى مائلا
الداخلات محاكما ومكاتبا
العاملات مع الرجال عمائلا

ويصف فتاة أخرى فيقول :

وردية مثل بنات الجرمن
رشيقة كفتيات لندن
تحسبُها مسبوكةً من معدنِ
لكنها مخلوقةُ من ملبنِ
وذاك لما تلتوى أو تنثنى
أعضاؤها من حسن وأحسنِ
تغزو وتحتل فؤاد المحصنِ
أسمعها من خلف باب المسكن
تقول للبقال ياعبد الغنى
كأننى أسمع صوت الأرغنِ

أم حسين شفيق فإنه يصف تلك المرأة التى فنيت وهى مع ذلك تصبغ شعرها وتتصابى فيقول :

تحدثنى عن زينب وبناتها
أحاديث منها بطن حبى كركبا
أزينب فى شرخ الشباب وعمرها
يزيد عن الستين غير سنى الصبا
إذا ما رأت صغرى البنات تبرجت
عند صدرها من غيرةٍ متلهلبا
وأن بصرت كبرى البنات وعاشقا
يغازلها هزت من الغيظ شبشبا
فيا زوجها أخص عليك مغفلا
إذا شاف طينا قال أبصرت كوكبا
إذا المرء لم يملك زمام مراته
تعثر فى تهليسها وتشقلبا

ويعاتب زوجته المسرفة فيقول :

أفستانان فى شهر وهذا
علىَّ الثوب من عامين دابا
تريد ملابسا فى كل يوم
وقد ملأت ملابسها الدولابا
ياستى ياعينى يا روحى قولى لى
أما تريدين أنا ناس غلابا
دنا ما هيتى يادوب تكفى
ألم نعقل وقد شفنا العذابا
وليس أبى وليس أبوك باشا
فلا تتعنطزى وتقولى بابا
أليس أبوك غلبانا كحالى
وفى الأعياد ما أكل الكبابا
وكان أخوك يمشى وهو حافى
وبالقبقاب ما عرف الشرابا
فلا يميها ودينك وارحمينى
من المصاريف ثقَّلتِ الحسابا
أرانى كلما سددتُ باباً
فتحتِ على يا بمباء بابا
يا ريتنى لم أشُفْك وأكان زفْتاً
نهارك يوم ما كتبوا الكتابا

هذه قراءة سريعة فى هذا اللون الطريف من ألوان الأدب المصرى المعاصر . نرجو أن تكون حافزا للدارسين لتوجيه عنايتهم إلى هذا الميدان الخصب . ونرجو أن تتاح لنا فرصة العودة إلى دراسة مظهر آخر من مظاهر هذا الشعر فى حديث آخر ◆

الهوامش

(١) ، (٢) مجلة الهلال ، أغسطس ١٩٦٦ ، ص ١١٢ مقال لصالح جودت (الفكاهة فى الشعر المعاصر) .

(٣) ، (٤) ، (٥) ، حسن الفقى ، الثقافة والتربية ، دار المعارف ١٩٧٧ ، الطبعة الثانية .

(٦) ابراهيم احمد شعلان ، الشعب المصرى فى أمثاله العاميه ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٢

النماذج الشعرية عن :

- أبو نواس الجديد (شعر حسين شفيق المصرى) جمع أبى بثينه ومحمد صلاح الدين ـ بدون تاريخ

- محمود بيرم التونسى ، تأليف عبد العليم القبانى ، دار الكتاب المصرى للطباعة والنشر ، بدون تاريخ ◆

شعر مترجم

ثلاث شاعرات صينيات
قصائد صينية حديثة
ترجمة : ربيع مفتاح

هذه قصائد حديثة لثلاث شاعرات صينيات مختلفات العمر والخبرة والأسلوب ..

● وانج إربى : بدأت اسهاماتها الشعرية فى ١٩٤٦ م ، وشعرها يعكس طبيعة العصر الذى تعيشه الصين اليوم ، وشعرها يعكس بقدر مايجلو تفاعل تجربتها الشخصية مع واقعها الاجتماعى ، كما يعبر عن شوقها وانتظارها لبزوغ فجرجديد ، ويتميز شعرها بالجمالية الطاغية وبأسلوب فنى متفرد ، ومن الواضح أن الشاعرة تتعامل مع الأشياء بقلب حالم ، كما أن الصورة الشعرية لديها تتألف بائتلاف حسها الذاتى مع عناصر الطبيعة من حولها . . .

ورغم قصر معظم قصائدها الاّ أنها قصائد موحية ومكثفة ، كما يتبين ذلك من خلال قصيدتها : شجرة المرجان ، حيث نستطيع استكشاف مهارتها فى استكناه المعانى الداخلية لمظاهر الطبيعة ، وهى بذلك تضفى على الأشياء العادية بريقا وبهاء . . .

أما عن حياتها ، فقد ولدت فى يان تنج عام ١٩٢٦ م ، والتحقت بمدرسة الصحافة حيث تخرجت منها ١٩٥١ م وعملت صحفية ومحررة فى جريدة محلية ، وكان لها أكثر من ثلثمائة قصيدة حتى ذلك الحين ، وقد أصدرت مجموعة شعرية لعنوان « نداء الجمال » . .

● وانج كيزاونى :
ولدت فى «يلين» بالصين ١٩٥٥ ، وبعد تخرجها من المرحلة المتوسطة ١٩٧٤ ، أرسلت للعمل فى الريف ثم التحقت بجامعة « يلين » ١٩٧٨ ، وفى ١٩٨٠ أصدرت مجموعة من القصائد والمقالات ، أهم ما يميز شعرها هو الطابع الريفى الممزوج بخبرات الشاعرة فى المدينة ، كما أنها تجمع بين مقدرتها الذاتية الاستشفافية والتكثيف ، وقد لفتت الأنتباه ــ حديثا ــ بصورها الشعرية المركبة ذات التأثير الخاص ، ولها تجديدات جمالية متميزة فى أسلوبها الشعرى ويتضح ذلك فى قصيدتها المنشورة فى هذه المجموعة « نحو الشرق » .

● بى هونج :ــ
شاعرة تدرك العالم بقلب حالم بسيط ، يتميز شعرها بالوضوح والتكامل والانسجام ، لغتها بسيطة عذبة ، ولدت عام ١٩٤٦ ودرست فى جامعة « شنغهاى » حتى ١٩٦٩ ، وهى تعمل الآن محررة فى مجلة «الفن الشعبى» وقد أصدرت مع أربع شاعرات أخريات مجموعة شعرية بعنوان « مسيرتنا الثافته » . ◆

عن مجلة الأدب الصينى ١٩٨٦ م

قصيدتان
وانج إربى

المرجان

أياً كان الموسمُ
فأنت لم تحلمْ يوماً بالإزْهَار
ولا تَحْمِلِ الثمار

فأنت جذرٌ للأبد
أحمرٌ برتقالىٌ كوريد البحر الدامى
ترقدُ عميقاً تحت الماء
تعرفُ فقط كيف تُعلن عن إشراقك
وأنت لا تعلَمْ شيئاً عن جمالك
الخاص ! . . .

◆

شجرة

أيامُها البَاقية
جرداءُ وَوحيدَة
نصفُ حياتها غضبٌ ، ونصفُها حُزْن

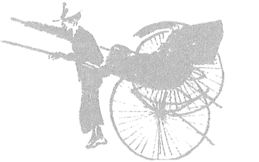
****

شجرةٌ منسية
فى الربيع ، وفى قلبها الدَّامى
بمشقةٍ وجُهْد : تولدُ طبقةٌ جديدة
بفروعٍ وأوراقٍ خضراء

****

ها هى تبتسم ،
تبتسمُ على نَصْلِ الفِأس
القَاطِعْ !

◆



نحو الشرق

وانج كيزاونى

شجرةُ الموزِ على يسارى
وإذا وضعتُ قلمى ؛
أمشى عند الغروب حتى يَجِنُّ الليل
. . . . .

طفلٌ صينىٌّ على يمينى
إنى استعرض قدرتى على شرب الماء
بدون أن أحدثَ صوتاً
. . . .

الطفلُ عند أقدامى
وأنا أعيدُ تنظيم خطوط كفاحى اللا نهائية
أريدُه أن يكون غيرَ مطيعْ
. . . . . .

أنك تقفُ خلفى ،
تنحنى أحيانا
وعندئذ تمشى بقُوةٌ
أننى أُحب ــ فقط ــ الرِّجالَ ذوى الإرادة
القويةِ !
. . . . . .

لقد تفرقَّ الأصدقاءُ فى كل الإتجاهات
وليس ضرورياً أن أكتبَ رسائلَ وتحيات
إلى وجوهٍ حزينة !
. . . .

الأشرارُ يقتربون ويبتعدون
تخايلنى أشباحُهم
فتجعلنى فى قمة السَّعادة
. . . .

الشمسُ والقمرُ يندفعان نحوى
كل ما فعلته أننى جلست فى هدوء
وأمامى كومةٌ من الأوراق . . . ! ◆



عالم أخضر

بى هونج

حينما كنتُ طفلةً
كنت أحتفظُ بقطعةٍ صغيرةٍ من الزجاج
الأخضر
كانت زجاجةُ جعة ــ
وحينما كانت الشمسُ الحارقَة
على وشك أن تتعهَّد العَالَم ؛
كنت أُخبِّى وجهى بقطعة الزجاج هذه
آه ، ياله من عالمٍ جميلٍ !
فالشمسُ ، تلكَ الكرةُ المشتعلةُ من النار
تصيرُ أُماً ذات خُصلات خُضْر
تنسجُ بلوزةً حريريةً للسَّماء
تنسجُ ظلاً كثيفاً للبشر عبر الطُرقات
تنسجُ . . .
تنسجُ . . .

والريحُ
تصير شلالاً بارداً من الماء
يتمددُ متكاسلاً على النجّيل الأخضر
يُغطى صيحاتِ الحَصَّاد
بطبقةٍ من الضباب الندىٍّ

وأنا أبتسمُ فى فرح
فهذا الصيفُ الأخضرُ المُشرق
ليس أكثرَ من خيالٍ صورَّهُ قلبىَ الحَالم ◆

القاهرة

دراسة

شعراء السبعينات في مصر

أمجد ريان

لقد رسخت الكلاسيكية الشعرية العربية ، على مدى قرون طويلة مجموعة من المفاهيم الثابتة : فاعتمدت الأوزان التقليدية ، ووحدة البيت ، وفكرة الأغراض الشعرية ، وحافظت على مسافة لا تختزل بين الشاعر والواقع الخارجي .

ودافع منظرو حركة الأحياء في شعرنا العربي الحديث : جبر حنومطر ، وقسطاكي الحمصي وغيرهما ، دافعوا عن استمرار تلك النظرة الشعرية ، ودافعوا عن مثال مجرد خالد فوق الزمان والتطور

ثم تجيء الرومانسية في خضم التغيرات التي شهدها الواقع رد الفعل الجمالي بإزاء الحرية المسلوبة ، رد فعل باتجاه الذات فهما إذن نظرتان مثاليتان متكاملتان مثالية القدماء تقدس النموذج الخارجي وتحاكيه ، ومثالية المجددين تقدس ذات الفنان وتعتبر وجدانه هو النافذة الوحيدة على العالم .

وعلى الرغم من تغير المضمون الشعري ، إلا أن الموسيقى الشعرية ظلت - على الرغم من بعض القلاقل - غير قادرة على الانفلات عن القالب العمودي التقليدي فحدثت المفارقة : التعبير عن المضمون الجديد في داخل البناء الراسخ للشعر التقليدي وتلك هي أزمة الرومانسية العربية التي لم تحل إلا على أيدي شعراء مدرسة الشعر الحر [السياب - نازك - عبد الصبور - حجازي] الذين عبروا عن نضج الرومانسية في ذروة عطائها بعد أن استكملت النقص الموسيقي على أيديهم حيث أخذت التغيرات الشكلية تأخذ أقصى مساراتها ، وأخذت المضامين الشعرية تنتبه إلى الذات الجماعية وإلى الهموم الاجتماعية ، وعنيت بالأدب الشعبي والفلكلور واهتمت باللغة بشكل أكثر واقعية ومرونة ، وتوزعت الموسيقى التقليدية من خلال تنويعات جديدة لتعبر عن الدفعات الشعورية في كل سطر على حدة .

ولكن لم تلبث هذه الخبرات الجديدة أن استقرت مرة أخرى لتشكل عموداً شعرياً جديداً !! وظلت تلك الخبرات تتناقل وتتناسخ بين مجموعة كبيرة من الشعراء بلا تصعيد يفضي إلى تطور حقيقي ، وظل الشعراء يجترون نفس المعطيات حتى انتشر بامتداد الساحة الشعرية عدد كبير من الشعراء الذين هم جميعهم نسخ من شكل شعري واحد وتم تصنيفهم في أكثر من دراسة بتسميتهم جيل الاستقرار أو جيل الظل .

●

لقد كان لوقع هزيمة ١٩٦٧ المريرة وما تبعها من تغيرات اجتماعية وفكرية عميقة ، كان لذلك أثر في أن تطرح كثير من المشروعات السياسية والفكرية للمساهمة في حل أزمة الواقع وكان على الشعراء أيضاً أن يطرحوا مشروعهم الشعري الجديد وأن يعيدوا النظر في ماهية الشعر ودوره في واقع يتحرك في اتجاه يتناقض مع كل المعطيات التقليدية في حياتنا .

الرؤية الشعرية الجديدة تناهض الفكر الماضوي عندما تنادي بالحرية والانتقال من السكونية إلى الحركة ، ومن الوحدة إلى التنوع ، وفي نفس الوقت فهي تناهض الفكر المدعي للحداثة بالنقل الميكانيكي لابداع الغير مما يأتي لنا من الخارج بجرعات لا يتحملها خط التطور الحقيقي لواقعنا ، وانما تنادي بخلق مجالات صحيحة للتفاعل الخلاق الذي يفضي إلى ابداع يخصنا يتضفر من معطيات متعددة ولكنه يعانق واقعنا ويعبر عن معركته وحلمه الحقيقي ، كان على الشعراء الجدد أن يتخذوا موقفاً صحيحاً من الواقع ثم يصيغون ذلك الموقف من داخل القوانين الجمالية التي تخص الإبداع الشعري وأن يتفهموا العلاقة الصحيحة بين العام والخاص .

لقد انتبه الشعر الجديد إلى كيفية تجسيد العلاقة بين الواقع والفن ، بين الإلتزام والحرية ، وأدرك الفرق بين الإلتزام الدعائي ، والإلتزام الذي يسري بعفوية وحيوية داخل العمل الفني .

الموقف الفكري للمبدع ينبغي أن يتوافر بقوة في عمله الإبداعي ولكن من خلال رؤية الفن وقوانينه فلو تحولت القصيدة إلى ما يشبه البيان السياسي لفقد الفن هويته ولم تستطع القصيدة في نفس الوقت أن تقدم انجازاً يماثل ما يقدمه السياسي في عطائه واضافته .

كما أن التركيز على المضمون في القصيدة هو ابتسار لجسم العمل الفني لأن المضمون ليس إلا مستوى واحداً في نسيج العلاقات الجمالية للنص الأدبي ، ولا زال عدد كبير من متذوقي الشعر ينظرون إلى القصيدة باسترابة عندما لا يجدون فيها شرطهم المسبق وهو وضوح المضمون أو الفكرة التي يريد أن يوصلها الشاعر والغريب أن هؤلاء أنفسهم قد يتجاوبون مع قصة قصيرة تجريبية أو عمل مسرحي يفجر الدراما التقليدية ، أو عمل تشكيلي أو سينمائي ينسف الفعالية البصرية القديمة .

ولعل تبرير ذلك التناقض يكون مرده إلى أن كل الفنون قد وردت إلى واقعنا حديثاً ، أما فن الشعر فهو الفن الوحيد الذي رافق الحياة العربية منذ أقدم العصور ومنذ أن كان

[ديوان العرب] حيث حاصرته القوى المرجعية بقلعة حصينة من المفاهيم والتصورات الراسخة ، كما أن هناك سبباً آخر يبرر تلك الظاهرة وهى أن المتلقى يتعامل مع لغة الشعر بنفس الطريقة التى يستخدم بها اللغة فى حياته اليومية ، كل الفنون الأخرى لها أدواتها المستقلة بطبيعتها أما فن الشعر فهو يستخدم اللغة ، ولن يدرك المتلقى خصوصية اللغة الشعرية إلا إذا فرّق بين لغة دلالية توصل الأفكار وبين اللغة الشعرية التى لا تستند على مجرد الجانب الدلالى فيها بل هى تفجر جانبين آخرين هما الجانب التشكيلى والجانب الموسيقى مما يسبب ذلك اللبس بين اللغة الشعرية ، ولغة الاستخدام اليومى .

●

الرؤية الشعرية الجديدة ترى أن فن الشعر ليس مجرد انعكاس لما تمور به ذات الفنان فقط ، كما أنها ليست مجرد انعكاس ميكانيكى لسطح الواقع الاجتماعى ولكن الشعر يصدر عن تفاعل بين الإرادة الإنسانية والشوق الاجتماعى والانسانى ، الشعر يبلور العلاقة بين التجربة الفردية والتجربة الاجتماعية أو بعبارة أخرى الشعر يتيح فرصة للتوازن بين الواقع الاجتماعى وبين الخبرة الجمالية الذاتية للفنان لأن العلاقة بين الشعر وكافة الظواهر الأخرى الاجتماعية والفكرية والسياسية علاقة حميمة والشعر جزء لا يتجزأ من مجمل النشاط الإبداعى للإنسان ويسير معه باتجاه التغيير إلى الأجمل وإلى اعادة التكوين باستمرار .

●

الكتابة الشعرية الجديدة لا تكتفى بالانسلاخ عن القديم بل تسعى إلى التأسيس والبناء وإلى مزيد من التفاعل المتنامى مع كافة الظواهر الأخرى .

وإذا تابعنا ملامح التجدد داخل القصيدة سنجد أنه قد برزت معطيات جديدة تؤسس فى مجموعها مساراً مغايراً حيث الصدام مع المألوف والانتقال من الوصفى إلى التركيبى ومن الغنائى إلى الدرامى .

أخذ المستوى اللغوى فى القصيدة ينمو فى كلا البنيتين المجازية والموسيقية ففى البعد التشكيلى للغة : سنجد أن مفهوم المجاز التقليدى يخفت الآن ذلك المجاز الذى كان الناقد القديم لا يريده أن يحلق فى السماء إلا لكى يهبط مرة أخرى على أرض الواقع حتى لا يفسد أو يشوه ، ولكن الصورة الشعرية الآن تحلق لكى تصنع عالماً خاصاً يفشل أصحاب الأساس الاستعارى فى التعامل معها لأننا لم نعد نعرف أى طرفى المجاز يستعير من الآخر ؟ لقد دخلت اللغة إلى منطقة التفاعل العميق بين طرفى الصورة مما يخلق بؤرة صورية تلقى بظلال شديدة التشابك على بقية المستويات الشعرية .

أما المستوى الموسيقى فقد تجاوز مفهوم الأوزان الشعرية لينتقل إلى فكرة « الإيقاع » الشمولية وهو الذى يتجسد فى كل الأنشطة الموسيقية داخل العمل الشعرى من أول الحس الموسيقى العام حتى الإحتفاء بالرنين الصادر عن الاستخدام الخاص لبعض الحروف والتراكيب الصوتية ذات السياقات الخاصة . كما تعدد البناء داخل منظورات تتحاور دراميا داخل النص ، واستخدمت المقاطع المعنونة أو المرقمة وعرفنا لأول المرة « الميكرو قصيدة » أو القصيدة العملاقة المفرطة فى طولها وهما شكلان شعريان جديدان يردان بقوة على القصيدة الغنائية متوسطة الطول من حيث الشكل الخارجى .

استخدم الشاعر الأنشودة الداخلية ، استخدم اسلوب القصة القصيرة وأدخل المونولوج والديالوج وعمد إلى التقطيع الشديد وانتشار الكلمات أو التدوير وانداح السطور وغير ذلك من أساليب عديدة وأكد على الجانب البصرى ليؤكد من مادية عمله الفنى ودعوة متلقيها لاستخدام كل حواسه لقد أصبح الشاعر حراً فى استخدام أساليبه بشرط أن تخدم أدواته الرؤية الفنية التى يريد أن يوصلها .

●

تجارب شعرية عديدة استطاعت أن تخلق احتكاكاً فعالاً بالتراث واستفادت منه استفادة الموجِّه لا المتلبّس ، وأضاءت معطيات إيجابية فيه ، هناك تجربتان هامتان لاثنين من شعراء السبعينات فى مصر استطاعتا أن تتفاعلا مع التراث العربى : الإسلامى والصوفى بشكل رفيع :
أحداهما هى تجربة الشاعر على قنديل وقد أخذت من التراث الحس الدرامى والحكائى واستفادت من ذلك البعد فى نسج حلمها المعاصر ، وأهم ملاحظة فى الاستخدام الأسطورى والتراثى فى شعر على قنديل هى أن الكيفية التى تعامل بها مع التراث تتسق بشكل دقيق مع رؤيته الشعرية الكلية ففى بداية تجربته كان تعامله مع الأسطورة مباشراً وإسقاطيا ففى قصائده [**متواليات المغنى والنهر - مساحات النشور - محاورة الظل والإضاءة**] فى ديوانه [**كائنات على قنديل الطالعه**] نحس بأن الشاعر يتعامل مع الشخصيات الأسطورية تعاملاً أحادياً ، يستخلص الفكرة الكلية التى يمكن أن توحى بها الشخصية ويسقطها مباشرة على المعنى الذى يريد توصيله ، وفى قصيدة متواليات المغنى والنهر نجد « حابى » رمزاً للخصب والعطاء وقد جاء فى مقابلة بسيطة مع احتراق الأرض ونفايات الموائد ، وبلاده الماشيات على الجسر كما نجد « رع » إله الشمس فى مقابلة أخرى مع الضياع والتبعثر فى الليالى والاستغاثة بالموتى .

وفى قصيدة مساحات النشور يضع الشاعر « حوريس » كرمز للخير والنماء فى مقابلة بسيطة مع الجفاف والحداد ، وكذلك يضع الإلهة « إيزيس » فى مقابل القبور والفناء وهكذا .

وفى قصيدة محاورة الظل والإضاءة فإنه يقدم المخلّص الاسطورى الخيالى مخبوءاً منذ ابتداء الزمن متخمراً بتراب الولادة ، يأتى ليخلّص العيون التى تموت .

أما فى قصيدته [**الحلم يطلع من الشرق**] فسنكون أمام المستوى الأنضج فى التعامل مع التراث ، حيث يستفيد من الدراما الأسطورية ان صح ذلك التعبير فى تدعيم البناء الشعرى ، ويقسم القصيدة إلى جزئين : الأول بعنوان [**العصافير الطليقة : وثيقة**] وفيها التأكيد على فعالية ذاتية فى التعامل مع الواقع الخارجى من خلال الأنا [**أخرج - أرفع - أغسل . . . إلخ**] ثم ينتقل فى الجزء الثانى وعنوانه [**كونشرتو الإمكان والعصافير الطليقة**] إلى الفعل الجماعى من خلال نحن [**ركبنا - نسأل - قريتنا . . . إلخ**] وتشير القصيدة إلى تطور شامل فى رؤيا الشاعر وفى بناء القصيدة الكلى بتعدد المحاور أو المنظورات المتجادلة [**أنا - نحن - التراث - الهم المعاصر**] وبالتنويع الموسيقى واستخدام الأغنية الداخلية كمرتكز دلالى وموسيقى .

لقد نجح الشاعر فى استيحاء قصة الإسراء والمعراج وهناك المحاور الذى يمتد صوته بطول القصيدة فى ديالوج ممتلىء بعناصر تتجادل بين القديم والجديد ، بين الحلم والواقع :

وسمعت صوصوة ، كأن الأرض تهمس من بعيد . قلت : ماذا طرأ ؟ قال : طر ،

فأتت عواصف عن يمينى ، مثل موجه ، التفت
رأيت أجنحة ألوفاً حلقت فى شكل أحرف .
انطلقتُ الأرض تحتى ناقة متخثر دمها على
شتى الخناجر ، مرة مكشوفة آلامها فى
أسيا فى أفريقيا ، يجرى دمعها نهراً ، تحول
حزنها للبحر ، هل يتعذب البحر الذى حمل
السفائن والمعادن ، والذين لهم قلوب من أسد
وسألت هل يتعذب البحر الذى .. قال : انطلق .. ؟

●

أما التجربة الأخرى التى استلهمت الكثير من روح التراث من زاوية مختلفة هى تجربة الشاعر حلمى سالم ، استفادت من الإنجاز اللغوى فى النثر الصوفى من طزاجتها وشفافيتها ونجواها ومنطقها الذى يمكن الشاعر من الخروج عن الأقانيم اللغوية الجامدة إلى حالة من التوتر الشعرى تعيد انتاج اللغة من جديد وفى قصيدته قصيدتان ينجح الشاعر فى أن يعطى الدلالة اللغوية حساً خاصاً من خلال البنية الضدية :

● **هل الطريق والفراشات ضدان ؟**

● **بين تل من النرجس الحى وارتعاشات نارى**

اللغة عنده دائماً تميل إلى الانحراف عن منطقها الأليف لأنها تريد أن تقلق منطقنا الاستاتيكى فى التعامل مع اللغة ، فتستوعب الاشتقاق والعامية [انسراق] [مخموشة] إلخ علاوة على استعارة بعض المصطلحات الصوفية القديمة التى لا تزال قادرة تفجير مخزونها التاريخى ، وتلك التى تؤكد الصيرورة الممتدة فى الزمن [التيه - الضدان - الخفاء - الرؤيا - الروح - الوهم - السراب - الارتعاشة .. إلخ]
كما تتجه التجربة إلى تفتيت عناصر واقعية لتدمجها من جديد فى قانون جاذبية مختلف ينسج حلم الشاعر الكلى

ونجحت التجربة فى تقديم المستوى الموسيقى الغنى ، فالكلمة تطرح بعدين موسيقيين : الأول إيقاعى بارز الإيقاع يساهم فى بناء الموسيقى الخارجية للجملة الشعرية ، والثانى هامس يمتلىء بشحنته الذاتية الخاصة الموحية كما يعمل التكرار أو القطع المفاجىء أو استخدام الحروف الساكنه بشكل متوال على مزيد من إثراء المستوى الموسيقى وانشطته المتعددة ◆



● نازك الملائكة



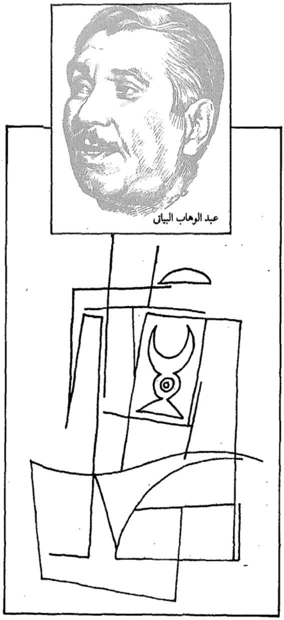
● بدر شاكر السياب

قصيدتان
(القطة)
كأنها ستخمش القلبَ
وهى تنزوى بركنها
بليلةً
كأنها ستلقى بقيةَ البكاءِ
فى أصابعى
وهى ترشقُ النبل فى
قرنفلة
على حدود حربها
مع ارتعاش نهرها الخفى
وجفت
كسرتُ نسمة سرت
على مشارف النخيل بى
وامتزجتُ فى تيه روحى
على حدود حربها
مع انسراق خطوها إلى فراشة
تحط فوق جبهتى
وكانت الفراشة
رسالة
بين خائفين
تسللت إلى جريدة الحزب ليلاً
كأنها
ستستريح من رحيلها
بميتة فريدة
وهى تبدأ الرحيل ثانية
وحيدة
وحيدة
سوى من جثة مخموشة
تكاد تشبه الجثة التى
أسير ضمنها إلى هزائمى ◆

(آخر الرؤيا)
يخطف الروحَ من روحها
خاطف
فيه مسٌ من اسمى
وفى ثوبه
بعض دمع توارى على كفه
عن رؤاى
واصل بين أشلاء روحى
وبينى
كلما جاء فى عريه
التقى الوعل فى خافقى
رعبه
كلما جاء فى لونه
جئت فى صورة لى
على شرفة البيت حطت
وخلت رتوشاً بها
بعض لحمى
عندما جائنى فى صباى
خاطفٌ
يخطف الروحَ من روحها
شكلُهُ الخاتمُ المستحيل
صوته الروح
فى قعر روحى
وهى تستلهم الخطفَ
من خاطف
يخطف الروحَ من روحها
باكياً
خالعاً روحه
عند روحى ◆

القصيدة

عبد الوهاب البياتى



عبد الوهاب البياتى

يتجول فى نومى رجل النور
يتوقف فى الركن المهجور
يخرج من ذاكرتى كلماتٍ
يكتبها ، ويُعيد كتابتها
فى صوت مسموع
يمحو بعض سطور
ينظر فى مرآة البيت الغارق بالظلمة والنور
يتذكر شيئاً
فيغادر نومى
استيقظ مذعوراً
وأحاول أن أتذكر شيئاً
مما قال ومما هو مكتوب
عبثاً ، فالنور
مسح الأوراق وذاكرتى
ببياض الفجر المقتول ◆

الديون

للشاعر العراقى :
عيسى حسن الياسرى

منذ ليالٍ
وأنا أرقبُ تجوالك عبر حقول الريح
فأذكرُ . .
أن الطائر حين يريد الهجرة يبقى يقظاً
طول الليلْ
وها أنت تلمُ متاعكَ
بعضاً من أزهارٍ ذابلةٍ
ونعاساً لاهدبَ له
وشفاهاً من خشب
وكما استغفلنى من سبقوكَ
ستسخر بى . . وبطيبة قلبى
حينَ أتيت . . وخبأت نجومكَ تحت وسادةِ نومى
قلتَ . . سنقتسم الخبزَ
وأيام طفولتنا . .
وسنجعلُ هذى المدنَ المغمورةَ بالخوفِ
واحزان الغربة . . ذات
نوافذ مشرعةٍ لطيورِ الحب
وأغصان الألفةِ
أن نجعلها تشرب شاى العصرِ ــ كما القريةِ
فى ظلَ البيت
وأن تركض راقصةً إذ تسمع طرقاً فوق البابْ
وها أنت تشاكسنى
إذ تسرقنى قمرى القروى
ووجهى الطفلَ
وتقطع غصن هدوئى
أنتَ تراقبنى الليلة
حين أنام . ستنسلُ . . وتتركنى وحدى
سأموت من الوحشةِ حين أظلُ وحيداً
فاصحبنى
سأكونُ خفيفاً
وودوداً مثلَ محُبْ
وجع أنَّ يمتد مكوثى فوقَ حجارة هذا العصْر
فأنا أخسر كل مسا امرأةً . .
وصديقاً
لا تتركنى
تكبر قائمة الممنوعات . . وتبدأ من قدح البيرة
ولفافات التبغ
وحبِ المرأة . . حتى أصفِر
رغبةْ
كانَ علىَّ
وأنا أتعثر فى هذى الغابةِ
أن أنسىَ أنى طيرٌ قروى . . فى ريش أبيض
وغناءٍ أبيض
وبقلب أبيض
حتى لا يتحمل أولادى عبء سداد ديونى
أى شقاءٍ أن يتحمل أولادك عبء سداد ديونَك
تركات حماقاتك
أى شقاءٍ أن تكبر قائمةُ الممنوعات
وقائمة الدين . . ولا يرحل ظلكَ
عن هذا العصرْ ◆

موجز تاريخ العالم

نصار عبد الله

سنبلة تحتضن القمح ،
كما يحتضن البيض إناث الطير ،
كما يحتضن الزهر عبير الأنداءْ
وكما تحتضن الأم البشرية فى القلب ملائكةً
فى أعينهم أسماء الأبناءْ

* * *

فى كل صباح أو فى كل مساء
تمتدّ عيون الغرباءِ ، نيوب الغرباءِ ،
إلى فلذات قلوب الضعفاء
يلتقط العصفور القمح الساقطْ
تمتد شباك الصيادين إلى العصفور اللاقطْ
تمتد شباك التجار الجشعين إلى عرق الصيادين

* * *

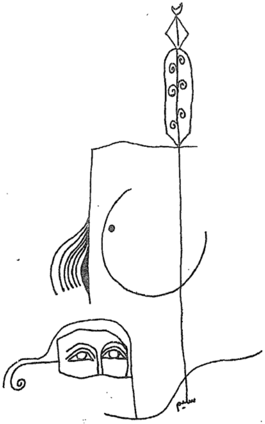
فى كل صباح أو فى كل مساء
من يوم الخلق إلى يوم الدين
يسقط مسكين فى قبضة مسكين
وتدور السكّين
من صدر المظلوم المظلوم . . . . ،
إلى عنق المظلوم الظالمْ
وأنا أحكى لكمو فى كلماتى . . . .
ما كانَ وما لمْ . . .
إنى أحكى لكم يا أبنائى
موجز تاريخ العالم ◆



احتمالات

مفرح كريم

لِتكُنْ هذى السماءْ
ذكرْياتٍ خَضَّبَتْها شُعْلَةُ الأفْقِ ،
وَألْقَتْ نَارَها فى كلِّ غَيْمَهْ
هَلْ تُرىَ تُقْبِلُ من علْيائها
شمسٌ
لتمضى فى مياهِ النَّهْرِ
وَشْماً
أوْ صُرَاخاً ضائعاً فى كلِّ نَغْمَهْ
نحنُ حَبَّاتُ المَطَرْ
بَعْثَرَتْهَا الرِّيحُ ، فانسابَتْ على وجْهَ النَّهرْ
وَرَقٌ فى جُعْبَةِ الأسْحَارِ ما نبغى ،
وما يأتى لنا إلاسَحابُ
حَمَّلَتْهُ الرِّيحُ ألوانَ الخَطَرْ
هذه الأشجارُ أشبَاحٌ لموتَانا
أتَتْ فى زِيِّها السِّحْرِىِّ ،
تَرْنُو للذى يأتى من المجهولِ ،
أو تُلْقِى علينا شُعْلَةَ الألْوَانِ ،
أو تروى حَكَايَا العالَمِ العُلْوِىِّ
كَىْ نرتاحَ مِنْ دَوَّامَةِ الصَّمْتِ
هذه الأشجارُ موتَانا



أتواْ فى اللَّيْل
واندَسُّوا مع الأطفالِ فى الرِّيحِ ،
وَرَاحُوا يملأُونَ الأفْقَ
أوْرَاقاً
وأسْئِلَةً
خشِيناهَا ، فضاعَفْنَا
ــ على أوْلاَدِنَا ــ الحُرَّسْ .

* * *

لِتَكُنْ أنَّ الذى بَاشَرَ هَذَا الحقْلَ جَدّىَ
هلْ يؤاخِينِي الترَابُ ؟!
أوْ يهيجُ الرُوحَ أنِّى أنتمى للظلِّ فى هذا اليَبابْ ؟
هلْ هدانِى النهرُ للحقِل ؟ ورَبَّانِى ؟!
فَمَا دُمْتُ صَبيًّا ، أَنتشى من رِيقهِ ،
لنْ أخْلَعَ الأرْضَ من القلب
ولن أرضى بغير الحب
أشجار ظليلَةْ

ليكُنْ أنَّ الذى يعزفُ لحناً
تحتَ أوراقِ البَنَفْسَجْ
ليس ابْنِى
إنَّما زهْرُ الغِنَاءِ
صَارَ مِنى
ليكنْ هذا الغناءُ
ابتداءً لا انتهاءْ
لتكنْ عيناكِ ظِلِّ
سوفَ أمْضِى فوقَ أغْصَانِ الشَّجَرْ
أنفضُ الليلَ
سَوْفَ أتْلُو مايواتينى من الشِّعْرِ
على جَمْعٍ من الأشْجارِ
وليكنْ حُبٌّ قَدِيمٌ بَينَنَا
كيْ يُرجعَ الفرعَ إلى الجذْرِ
يَرُدُّ الجذرَ للفرعْ

* * *

ليكنْ فى العمْرِ وقْتٌ
كَىْ نمدَّ الشجرَ القابعَ فى أعْماقِنَا حتَّى السماءْ
ليكنْ فى الوقتِ عمْرٌ
ولهذا العُمرِ نروى حَقْلَنَا حتَّى يجيء الوَرْدُ
مفروشاً على سَطْحِ البكاءْ
ليكنْ أنَّا نسِينا ضحكَةَ الشَّمسِ ،
وأنَّا لمْ نَعُدْ للدَّارِ مُذْ ألْقتْ علينا جُبَّةَ اللَّيْلِ
ونامَتْ فى العروقِ
نُطْفَةُ الفجْرِ
ليكنْ هذا الذى قد كانَ
مهرجاناً يحرقُ الماضِى على أعتابِهِ
أو دخاناً فى سماءٍ
يَرْحَلُ الموتى إلى أكنافِها
بالصَّمْتِ والحُلْمِ الكبيرِ ،
وَهْمَ حُلْمٍ ضَاعَ فى يومٍ مَطيرِ
وليكن أنَّ الذى قد فاتَ ماتْ
ولنقم بين العَزاءْ
دعوة للصَّحْوِ
والشمسِ التى تأتى
إذا جَفَّ البكاءْ ◆

امرأة فى الخيام

أحمد زرزور

> [عندما يهذى يصوغ رماده وطناً ، وطينته الطرية أول التكوين]
>
> « قاسم حداد »

طقوس

كان يلهو فى ذبابات العشيرة
والثرى الشمسىُّ والثلجىُّ ينهش كوكباً متعثراً
بين الخضار
وبين ثقب عائلىّ
كان يمتحُ من تراثٍ الآلة الحدباءِ
واللغو الذِى ينمو مع الأشجار فى دمهِ
وسُمُّ خِياطِه يسعُ الفجيعةَ
وهى
تحبو
فى
القصيدة . . .
حين تلعثمت عيناه وهو يُدير فى أرض الطقوس سماءه ،
همس الملوكُ إلى الرعّية :
بُوركت
صلواتكُم !
ومضى العجائزُ
ضاربين
على جُيوب
الحلم . .

سغب

حيث ترعرعت شفتاهُ من سَغَب البلوغِ
أدار طرفاً فى الحكايات القديمة :
عفَّرته المرأة الشَّهواءُ
« والمجنونُ »
« والرجلُ النواسىُّ »
استتب الحزنُ فيه ـ فأين يمكنه العثور على مها ؟
وهل القصائدُ فى هشيم اللّغو
قادرةٌ على صهر البلاد
الضائعات ؟

. . . . . .

. . . .

تجالدى ياوردة الأصحاب
واقتربى ـ أكشفينى عن ركاكاتى ،
وعن حُلمى المعُلَّب
عن نعاسٍ دونِ أغطيةٍ ،
وعن شعبٍ يُوكّل شمسه للطقسِ
فى الأضلاعِ من يبكى ويضحك
ثم يفقد آخر
الطلل

المعطَّر
(ها هو الوطن المُرجَّى
زائغاً فوق الخرائط
والبناتُ
الرائعات . . . !)

إله ؟.. أم .. ؟

تراه يصلح لاجتراح نضاله ؟
هل أدرك الآن السماءَ حقيقةً ،
أم ظلَّ يهذى للطقوس/مُخلِّعاً نعليه عند الباب ؟
ها هى ذى مها :
ترمى بشلالٍ من الرَّاءات « غنياً » فوق
صدر الأرض ،
ـ هل عالَجْت جُرحَ الأرضِ مُنتبهاً ؟
وهلِ أنزلْتَ حُلمكَ من وسائده ؟
أعانقتَ الآله حقيقةً
أم عاقرتك المرأةُ الشهواءُ فى الكتب القديمة ؟
هلِ رميْت الآن ميراثَ الخديعةِ
أم تراك تحاولُ التوفيق بين :
الكائن العربى
والمكنون ؟!

جدارة

جديرٌ به الآن أن يُطفىء الوردة المريمّية ،
أن يتحاورَ والجُبّ :
أيهما ضلَّ سكّتُهُ فى الرمال ؟
ـ أيهما جحَدتْه
الكواكبُ ؟
تلك الكواكب : مصَّتْهُ ؟!
أم « طبَّ » فى ومضها المتخاطف ؟
هل قاس تاريخَ وحشته بالمدى المتَأهبِ ؟
أم
ورَّطتْهُ الأهازيجُ
فى
ضيِّقٍ
شبقىّ ؟!

. . . .
جديرٌ به أن يجيب الدِّماءَ التى لا تَخُرّ ـ
الدماءَ الكظيمةَ :
هل ثمَّ مفتتحٌ صارخٌ
فى برارى
الزرازير ؟
أم النهرُ
مازال فى عنفوان تقاليده
يُخرِس العُشبَ ؟
جديرٌ إذن ـ أن يُجيب الزرازيرَ والنهرَ :
ـ من :
علَّق الفأسَ فى ساعد النيلِ
ثم
أحتمى بالبياس ؟!
وهل
ثمَّ أغنيةٌ لا تَحارُ نراجسُها ؟!!
هل
هو البدرُ فى صفحة القلبِ
أم :
الطالعُ الغِرُّ ؟!!
. . .   .
. . .   .
يُغرِّره وجدُه بالصَّحارى ـ الصَّحارى انفساحٌ
وإرهاصةٌ بالظلالِ
وشهوةُ حُزنٍ نبيل
ـ يغرِّره النبلُ بين المضاربِ ،
أم هو يخلطُ بين التراتيل والغَنجِ ،
بين القصيدة
وامرأةٍ فى الخيام ؟
ـ تغرِّره امرأةٌ فى الخيام تبضُ
وتضمرُ ،
يرثى لها فى الهجير
أم
احتشدَتْ شفتاهُ
لرشف
الرِّمال !؟ ◆

مرثية أغنية

المنجى سرحان

أنت حين سطعت على الشمس
ضجّ مصباحنا بالغناء ،
وحينٍ أتوا بقميصك
– متشحا بالدماء الصدوقة –
أبصر يعقوبُ . .
عاود نخلتنا الكبرياءُ
وفى غرفة الدرس ،
كان المعلم يرمقنى شارداً فيك .
تملأ كلّ الخرائط



مذفُلِقَ البحر
وانساب نهر الدماء إلى الضفة الظاميه
رحت أكبر فيك ،
وأزهر فيك ،
وأحلامك المشرعات غدى .

●●●

وتغنى لك الآن أمى ،
ساعة جلستها للخبيز ،
تناغيك
تَمْنَحُهَا خضرةٍ
والمغيب يفض النضارة
لكنه الآن حين تكامل فيك ،
تغنى
ويشتعل القلبُ أمنيةً
كم يزغرد فى صدرها الكون
إذ تحتويك ،
تضم الحقول سنابلها
والمواسم فى نبضها الحب ، والخصب ،
والزمن المستعادْ .
حين ترفع هاماتها للسماء
فتخضرٌ سنبلة فى الحقول
تغنى لها الآن أمى ،
وأطفال قريتنا ،
والرمال التى عُمِّدَتْ فى هواك
فأطلعت زيتونها ،
والمآذن حين أعدت اليها مواقيتها العربيّة
محتشداً بالرؤ ى

●●●

وتغنّى بك الآن أمى
تلمّ الندى عن جبينك
يا أيها المشرئبُّ الذى
يتكاملُ جبلاً
ونخلا
وزيتونة وسنابلْ
تتغنّى بك الآن أمى
تعود إلى النيل صبوته

والمواقيت عزتُها
والبيارق أجواؤ ها
والهواء نقاوته
والحروف اخضرارُ اللغات التى
أجهدتها الرطانةُ والجاهلية .

هامش

[حين أقاموا عيداً للأم
كانت أمك أول أمية
تكتب تاريخ العالمْ
وتعيد ملامح هذا البلد إلى سيرته الأولى
فى صف الحفل الثانى
رحت أباهى الأطفال جميعا
هذى أمى
من طين الأرض تشكّلُ تاريخاً
وحياةً]

تعليق

كيف أعلم حين استقرت رصاصاتهم
فى اشتعالكِ
أن الذى يسقط الآن وجهى
وأن الذى ضِيعَ فى سنوات التراجع كان دمى .
أتغنى لك الآن أمى ؟ !
تغالب أوجاعها وتبوحُ
هو الثكل يعصرها
دمعةً باتّساع الأسى .
ينحنى النيل ،
يسقط من قلبها ويجفُّ
ويحمل إخوتك العيرُ
يرتحلون
وأبقى أحدِّق فى حزنها
والمغيب يفض النضارة ،
تنكفىءُ النارُ ،
قد منحت وجهها للمياه ،
وأخفتها الريحُ والتابعونْ ◆

مواقف

السمَّاح عبد الله

موقف /
سرقة

حينما قسَّموك . . .
. . . فرَّقوك . . .
. . . قطعةً ، قطعةً منكَ فى كل قلبٍ . . .
، ولكننى عندما نامت الناس حين المساءِ تسللتُ . . .
، من بينهم . . .
. . . من حيث ليس يرون . . .
. . . وسرقتُك كلك . . .
. . . ودسستُك فى القلب كلك يا أيها . . .
، الوطن . . .
. . . . وحملتُكَ فى جسدى ومشيت .

موقف /
زيارة

لمَّا زرتُك آخر مرة . . .
. . . ورجعتُ لدارى فى الليل . . .
. . . فوجئت بأنى لم آخذنى منك . . .
. . . حين رجعت . . .
. . . وبأنى مسروقٌ منى . . .
. . . وبأنى مفتقدُ . . .
. . . وأنا . . لا أقدر أقعد من غيرى . . .
. . . لا أقدر ألا أصحبنى حين أنامُ ، وحين . . .
، أقومُ . . .
، وحين التذكارات . . .
. . . أتوحَّشنى . . .
، أشتاقُ إلىّ . . .
. . . صعبٌ سيدتى أن ينسى رجل عند . . .
، حبيبته نفسه . . .
. . . ينسى أن يصحبه . . . معه . . .
. . . ويعود . . . وحيدا .

موقف /

تحول

« عينىّ » تَشَوَّفَتَا ، وتَكَدَّرَتَا . . .
. . . « كفىَّ » تسلَّلتا ، وتساقطتا . . .
. . . معذرة . . .
. . . ما عادت «عينىّ» ، و«كفىَّ » الفاعل . . .
صارت « كفىَّ » ، و« عينى» المفعول .

موقف /

بكا

يا زمانَ البكا . . .
يا زمانَ النحيبْ . . .
والعيونُ الضنى . . .
والفؤادُ الشحوبْ . . .
خلٍّ قلبى إذا . . .
حطَّ فيه المسا . . .
للزمانِ الفرح . . .
مرةً . . . يستجيبْ .

موقف /

أنا

طالعٌ نخلةً لا تجيد التُمورْ . . .
. . . شوَّكتنى . . .
، ولكننى . . .
تمرةً ، تمرةً . . . طالعٌ .

موقف /

حبيبتى خديجة
باختصار شديد جداً

شماليةٌ . . . ربما رادوتها بلادُ الجنوبِ . . .
فوحَّدت النيل من أول النبع . . . حتى نهايته . . .
، واستعاضت عن السفر المتواصل بالسفر . . .
، المتواصلِ . . .
. . . وضفَّرت الطمىَ بالوجعِ القاهرى . . .
. . . وخشت إلى زمنى . . .
واصطفتنى .

موقف /

تهيؤ

زمنٌ سلبوا من ملامحه كلَّ حاجة . . .
. . . إن أردتَ المسير به . . .
، فتهيَّأ . . .
، لأن تتحَوَّلَ فى أى وقت . . .
، لعاصفةٍ أو رصاصة .

موقف /

طفل

نخلتان أنا كنتُ أطلعها . . .
فى الزمان البعيد الذى لا يعود . . .
تسلقت جذعيها ألف مرة . . .
وشوّكنى فى يدىّ الجريد . . .
وكبَّرنى الزمن المستحيلٍ . . .
وكل الذى بين جنبىّ طفلٌ . . .
وها أنا بينها واقفٌ . . .
يخربشُ فىّ الزمان البعيد .

موقف /

تواصل

قال لى اخرج ولا تقعد . . .
. . . ربما وطنا طيبا . . . تجدُ . . .
. . . ربما شجرٌ راحل عن حدائقه فى الجنوب . . .
. . . ربما طائر . . . فى الفضاء يجوبْ . . .
. . . ربما . . .
، وخرجت . . .
مشيت إلى آخر الطرقات . . .
. . . عندها . . .
وتذكرت أنى قفلت على وطنى فى الكراريسِ . . .
، ثم استدرت . . .
. . . قال لى صاحبى : . . .
. . . ما الذى تكتبُ . . .
. . . قلت إنى اشخبط لى وطناً ثانيا .

◆◆◆



القيم التراثية فى شعر أمل دنقل

نسيم مجلى

حصر أمل جهده فى تطوير القصيدة الحديثة . ورغم أننى أرى أن المسرح هومستقبل الشعر الحديث ، إلا أننى أرى أن الشاعر حر فى اختيار الأداه التى تلائم طبعه وقدراته الفنية .

ولا شك أن أمل قد سار بهذه القصيدة ، فى طريق التجديد والتطوير خطوات كبيرة مما مكنها من التعبير عن مختلف الهموم والقضايا الوطنية والقومية . . فلم يكتف بالمنلوج ، بل استخدم الحكاية والحوار والمزج والقطع والأرتداد (الفلاش باك) كما يحدث فى المسرح والسينما .

وقد ساعده فى هذا الاتجاه استخدام عناصر التراث الانسانى المختلفة ـ فاستعارة الشخصيات التراثية مثل اسبارتاكوس والمسيح أو قيصر وهانيبال والحسين والمهلهل قد مكنه من صنع الأقنعة الملائمة لموضوعه كما ساعده فى إخفاء ملامحه الشخصية وهمومه الذاتية ـ تحقيقا لمقولة اليوت من أن الشعر هو خلق كيان موضوعى وليس تعبيرا عن الذات .

ومن المفيد هنا أن نعرف أن صلاح عبد الصبور هو أول من استخدم عناصر التراث فى بناء القصيدة الدرامية أو قصيدة القناع كما كان يسميها حين أنشأ قصيدة « الملك عجيب بن الخطيب » و« بشر الحافى » و« أبو تمام » سنة ١٩٦١ . وكانت طريق صلاح إلى المسرح الشعرى فيما بعد .

وفى هذه القصيدة كان الشاعر يتخذ الشخصية ستاراً ليتحدث من ورائها وقد بدت فيها محاولات لاستخدام الحوار أيضا . . ومن هذه المرحلة أخذت تجارب أمل منطلقاتها . . فحين اتجه صلاح عبد الصبور بجهوده إلى المسرحية الشعرية كرس أمل كل جهده لتطوير هذه القصيدة الشعرية .

وقد لوحظ بوضوح أن العنصر السائد فى بناء القصيدة عند أمل هو المفارقة ولعل أبرز الأمثلة فى قصيدة « كلمات اسبارتاكوس الأخيرة » التى تبدأ بقوله

المجد للشيطان معبود الرياح
من قال « لا » فى وجه من قالوا « نعم »

ثم يختمها بقول :

وأن رأيتم طفلى الذى تركته على ذراعها بلا وداع
فعلموه الأنحناء . . . . علموه الانحناء

وهى كلمات تبدو متناقضة مع « المجد للشيطان » لكن هذه الكلمات تعنى عكس ما تقوله تماما وهذه مفارقة أخرى . أن الكلمات تعطى عكس معناها . . وكأنها تورية كما أن الكلمات الأولى تبدأ بمفارقة مذهلة هى « المجد للشيطان » التى تصدم القارىء طبعا الذى يحفظ آية الأنجيل التى تقول « المجد لله فى الأعالى » (لوقا ٢ : ١٤) وكذلك بالنسبة لقصائد أمل الأخرى وبالذات فى ديوان « العهد الآتى » لا تتحقق المفارقة فى ذهن المتلقى إلا بتذكر الكلمة البديلة أو الغائبة .

والمفارقة تتضمن تناقضا بالضرورة لكن الملفت أنها تنبع أحيانا من الشبيه أو من نفس الكلمات كما فى أقوال اليمامة :

أقول لكم : أيها الناس . . كونوا أناسا . . .

وقد تأخذ هذه المفارقة صورا وأشكالا مختلفة . . . بقصد المبالغة فى التأثير كما فى الأمثلة الآتية :

من أقوال اليمامة :

هى الشمس . . . تلك التى تطلع الآن ؟

أم أنها العين ــ عين القتيل ــ التى تتأمل شاخصه

دمه يترسب شيئا فشيئا

ويخضر شيئا فشيئا

فتطلع من كل بقعه دم : فم قرمزى

وزهرة شر

وكفان قابضتان على منجل من حديد

ولا ينبع التأثير هنا من مجرد المفارقة بل من المبالغة فى تجسيم عناصر الصورة بهذه الطريقة الميلودرامية حتى تثير الخوف والفزع وبهذا يتحقق جزء من عملية التطهير التى تهدف اليها القصيدة .

وهذا مثل آخر من قصيدة « حديث خاص مع أبى موسى الأشعرى »

رؤيا :

(ويكون عام . . . فيه تحترق السنابل والضروع

تنمو حوافرنا ــ مع اللعنات من ظمأ وجوع

يتزاحف الأطفال فى لعق الثرى

ينمو صديد الصمغ فى الافواه

فى هدب العيون . . فلا ترى

تتساقط الأقراط من اذان عذراوات مصر

وترفرفين . . . فلا تراك عيونهم خلف الدموع

تتوقفين على السيوف الواقفه

تتسمعين الهمهمات الواجفة

. . . . ويكون جوع

ويكون جوع . . . .

وهى رؤيا مفزعة تستمد قوتها من دقة الوصف لبعض العناصر الداخلة فى التكوين مثل صور الأطفال الذين يزحفون فى لعق الثرى والصديد ينمو فى الأفواه وفى العيون فلا ترى . . . ومن قدر له أن يرى بعض الصور التى نقلت عن المجاعة فى افريقيا يذهله دقة الأوصاف التى تنبأ بها الشاعر . . . فإذا اضيفت لباقى العناصر الأخرى المبالغ فى تصويرها ــ تجد الصورة كلها وقد جسدت هذه الرؤية المخيفة والمحزنة .



بريخت

وهذا الأسلوب الذى يجمع بين عناصر الواقعية والرومانسية أو الميلودراما يساهم فى تحقيق هدف الشاعر وأحداث الأثر المطلوب . . ويكشف عن بعض أسرار فنه التى تتبدى بوضوح فى تغريب الصورة .

وقد شرح بريخت التغريب قائلا :[1]

« ان تأثير التغريب يحدث حين يتغير الشىء المطلوب فهمه ولفت النظر إليه من كونه شيئا عاديا معروفا جيدا فى الوقت الحاضر إلى شىء متميز مدهش وغير متوقع والسمة الجوهرية هى أنه لابد من وجود تناقض ما . ان عقل المتفرج ينبغى أن يوضع فى حالة مناقضة لما يقال له أو يمثل أمامه » وهذا ما يفعله أمل دنقل فى مثل هذه النماذج والصور .

وقد قام الدكتور صلاح فضل بدراسة نقدية لشعر أمل دنقل فى ضوء بعض أفكار النقد البنيوى الحديث[2] . . . وعلى ضوء هذه الأفكار تبين له أن النموذج الغالب على شعره هو اقامة جديلة مضفرة بانتظام تستثمر ما فى المحورين الأستبدالى والسياقى من عناصر متكافئة ، وتوظيفها فى خلق صراع حى بين البنية الدرامية والبنية الغنائية وهو الذى يحكم انتاج الدلالة فى شعره . . . وقدم أمثلة عديدة لهذا المنهج وسوف نكتفى بمثلين لتوضيح تكنيك التبادل والتقاطع حيث يقوم التبادل بين العناصر الماثلة فى ان واحد أو بين الحاضر والماضى التاريخى . أما التقاطع فأن أحد الطرفين فيه لا يحل محل الأخر مثل التبادل ، بل يتعامد عليه ويقيم معه اشكالية متشابكة كما فى قصيدة « فقرات من كتاب الموت » :

(١) كل صباح

أفتح الصنبور فى ارهاق

مغتسلا فى مائه الرقراق

فيسقط الماء على يدى . . . . دما !

. . . .

وعندما

أجلس للطعام مرغما :

أبصر فى دوائر الأطباق

جماجما . . . جماجما

مفقودة الأفواه والأحداق !!

فالتبادل بين الماء والطعام من جانب ، والدم والجماجم من جانب آخر ، وكلها ماثلة فى لحظة آنية ، هو الذى يفجر الصراع الدرامى بين مستويات الحياة اللاهية والواعية فى الموقف الشعرى . وتلعب القافية الداخلية مثل « عندما » بعد « دما » دورا هاما فى تكثيف المستوى الدرامى بما تحمله من بساطة ظاهرية تخفى وراءها مأساة تبدل الحياة وحلول نقيضها العدمى محلها .

(٢) ويقوم التبادل بين الحاضر والماضى التاريخى على أساس من التعادل الرمزى كما نرى فى قصيدة « الحداد يليق بقطر الندى » بنت خمارويه بن أحمد بن طولون :

وتبدأ القصيدة بكلمات الجوقة :

قطر الندى . . . يا خال

مهر بلا خيال

. . . . .

قطر الندى . . . . يا عين

أميرة الوجهين

وتقيم تعادلا تبادليا بين خماروية الحاكم المترف الذى قتل غلمانه وهو فى فراشه وقطر الندى بنته من صلبه وامتداده الحيوى وبين الحكام الذين ضيعوا مصر فى النكسة وتجعل من الزفاف الالتحام العضوى برمز العالم العربى وهو الخليفة . كما يؤدى الاسر إلى الحيلولة دون اتمام هذا الالتحام . ويصبح فك الاسر مرهونا بتغيير الواقع اللاهى الغافل ويفجر هذا التبادل بين الماضى والحاضر دراما النكسة الموجعة على مستوى البشر .

أما عن « العهد الآتى » فيقول الدكتور صلاح فضل المحور الأساسى لقصائده هو استبدال العناصر الدينية المقدسة واحلال عناصر أخرى محلها ، متكئا فى نفس الوقت على السياق الشكلى للنصوص القديمة حيث يصبح « توازى الموقع » المصدر الرئيسى فى توليد الدلالة الجديدة .

وعنوان القصيدة الأولى « صلاة » تستحضر أكثف لحظات التجربة الدينية التقليدية فإذا شرعنا فى قراءة صلاته وجدناها تعبيرا لاذعا عما يتم فى العصر

الحديث من انتهاك للقدسية . . إذ يقول :

أبانا الذى فى المباحث . . . نحن رعاياك
باق لك الجبروت . .
باق لنا الملكوت . .
وباق لمن تحرس الرهبوت

فالمقطع وتوزيع الجمل وبنية الكلمات التائية تنتمى لعالم الصلوات المسيحية . لكن المصلى له لا يقيم فى السماء كما تعودنا وإنما فى المباحث .

وهذا يضاعف طبعا من دهشة المتلقى نتيجة لضعف احتمالات التوقع . والمفارقة هنا بين السماء والمباحث باعتبارهما طرفى نقيض فيما يمثلان من قيم .

وإذا كانت هذه الفقرة قد اعتمدت على توازى الموقع بين الكلمات فإن الفقرة التالية تستثير السطر الثانى من السياق الدينى الاسلامى عن طريق توازى الصيغ بينها وبين آيات محددة من سورتى « العصر » و« المؤمنون » إذ تمضى هكذا :

« تفردت وحدك باليسر . إن اليمين لفى خسر . أما اليسار ففى العسر . إلا الذين يماشون . إلا الذين يعيشون . يحشون بالصحف المشتراه العيون فيعشون . إلا الذين يشون . وإلا الذين يوشون ياقات قمصانهم برباط السكوت » .

وهذا يخضع القارىء لتوتر التذكر ، ويدرك بتوازى الصيغ ان انتهاك العدالة والقدسية الذى تمارسة هذه المؤسسات يتم التعبير عنه بمعادل اسلوبى جارح . كما يتم الربط بين الفقرة الأولى من الصلاة والفقرات التى تليها عن طريق القافية التائية التى تتوزع على نهايات المقاطع ، لا كمجرد حلية موسيقية خارجية ، ويضع بالتكرار المركز فى المقطع الأخير المقابل الختامى للمطلع بما يعطى القصيدة شكلها المنتظم ووجهتها العميقة .

هذه نماذج للطريقة البنيوية فى النقد كما طبقها الدكتور صلاح فضل فى دراسته لشعر أمل دنقل وهى طريقة مفيدة بغير شك تساعد على فهم بنية القصيدة والعناصر الفاعلة فى تكوينها . . فهى دراسة لغوية أسلوبية تحصر نفسها فى دراسة الشكل الفنى فقط ولكنها لا تكفى وحدها فى كشف علاقة نص أدبى بنص آخر أو فى ارتباط هذا النص بظاهرة ثقافية أو اجتماعية أو تاريخية .

ولا شك أن الدكتور صلاح فضل قد أثبت فهمه العميق لهذا المنهج النقدى وتمكنه من تطبيقه . ورغم تناوله لعديد من قصائد أمل دنقل إلا أنه توقف أمام ديوان « العهد الآتى » بغير مبرر ولم يتناول إلاقصيدة « صلاة » وهى أول وأقصر قصائد المجموعة ، وأكتفى بقوله بالرغم من أن مجموعة العهد الآتى ذات قوة أسرة تغرى باستمرار التناول النقدى ، فإننا مضطرون لان نخلع أنفسنا من منطقة جاذبيتها لنعود كما وعدنا إلى شرح فكرة التزواج والتمثيل لها .[3]

وهذا اعتذار لا يكفى طبعا لتبرير عدوله عن تناول أى قصيدة من قصائد هذه المجموعة . . . . لأنه لم يناقش القضية التى طرحها حين قال « فالشاعر يطمح إلى أن يكتب لنا انجيل العصر الحديث الذى يقف بين العهدين القديم والجديد ، بل ينزع إلى الحلول بديلا عنهما »[4]

ولم يقل لنا الدكتور صلاح فضل هل نجح أمل دنقل فى تحقيق هذه الغاية أم أخفق ، رغم أنه طالبنا من البداية بمناقشة هذه الأمور دون حرج قائلا « ولا ينبغى أن نتحرج من تحليل هذه الظاهرة ، فكل مظاهر الخلق الانسانى تبدو وكأنها قبس من النبوة وفيض عنها»[5] فلماذا عاد وتحرج من هذه المناقشة ؟

والواقع أن الانجيل بعهديه القديم والجديد ، يبدو من أوضح المؤثرات الثقافية فى شعر أمل دنقل ، وأن لم يكن أقواها جميعا . ولكى يمكننا أن نلتمس هذا التأثير فى شعره يلزمنا أولا أن نعرف أن « العهد القديم » أو التوراه كانت تحكمه فلسفة الحساب والعقاب وتجسده مقوله « عين بعين وسن بسن » أما العهد الجديد الذى بدأ بيسوع المسيح فتحكمه فلسفة الحب والتسامح .

ويمكن لنا أن نلمس تأثير هاتين الفلسفتين فى قصائد مثل « العشاء الأخير » و« مقتل كليب ـ أقوال اليمامة ومراثى اليمامة » حيث تمتزج أسطورة البعث الفرعونية مع قصة الفداء المسيحى والمعمودية ـ لتنتهى فى القصيدة الأخيرة بانتصار الحب .

أما فلسفة العنف والعقاب فتغلب على قصائد « العهد الآتى » ولا يقف التأثر عند حد الرؤية الفلسفية بل أنه يتخلل نسيج القصائد على مستوى المفردات اللغوية والنسق الصوتى .

ومن الممكن تتبع هذه التأثيرات بدءا من قصيدة « كلمات اسبارتاكوس الأخيرة » حيث يقول :

المجد للشيطان . . . . معبود الرياح

فإذا تذكرنا آية الانجيل التى تقول « المجد لله فى الأعالى وعلى الأرض السلام » نعرف أنه استبدل لفظ الجلالة «الله» ووضع « الشيطان » وإذا عرفنا أن القصيدة فى أول أمرها ترد إلى ذهن الشاعر كخاطره تتداعى بعدها الخواطر والصور حتى تكتمل فى شكلها النهائى لادركنا أن آية الانجيل كان لها فضل كبير فى الايحاء بهذا الاستهلال التى تولدت منه هذه القصيدة .

وفى قصيدة « العشاء الأخير » يتضح التأثير بدءا من العنوان ثم السطور الأولى حتى نهاية القصيدة . وهذا واضح من تحليل هذه القصيدة .

أما فى مجموعة « العهد الآتى » فالتأثير يصل مداه من حيث الشكل والمضمون فتصنيف المجموعة الشعرية يأخذ مصطلحات العهد القديم أو التوراه ، فنجد أمل يستعمل عناوين مثل سفر التكوين ، سفر الخروج ، سفر ألف دال ـ مزامير ثم الاصحاح الثانى وهكذا .

ومن الواضح أن تأثر أمل دنقل بلغة « العهد القديم » فى هذه المجموعة لا يقف عند حد نسق الصياغة أو التوازى بين الصيغ الشعرية وبعض الآيات أو تزاوج الأفعال (ليكن . . فكان) أو تقابلها وتضادها فى (ليكن . . لكنه لم يكن) كما فى العبارات الاتية « سفر التكوين . . . الأصحاح الثالث »

وقال الله ليكن نور فكان نور . ورأى الله النور أنه حسن »

يقابل هذا ما يقوله أمل :

قلت : فليكن الحب فى الأرض ، لكنه لم يكن !
ورأى الرب ذلك غير حسن !

ثم يقول :

قلت : فليكن العدل فى الأرض ، عين بعين وسن بسن
لكنه لم يكن .

بالإضافة إلى قصيدة « صلاة » التى سبق الحديث عنها حيث تجرى الصياغة الشعرية فيها على أساس تكنيك تبادل الكلمات الدينية واحلال كلمات أخرى محلها .

أما فى قصيدة « سفر التكوين » فنجد أن فلسفة العنف والقوة تطل فى دعوة رصينة إلى ثورة طبيعية تكنس العفن ، وتقتلع الورق الذابل . حيث يقول فى الأصحاح الرابع :

قلت : فلتكن الريح فى الأرض ؟
تكنس هذا العفن
قلت : فلتكن الريح والدم . . . تقتلع الريح هسهسة الورق الذابل المتشبث
ينـدلع الدم حتى الجذور ، فيزهرها ويطهرها ثم يصعد فى السوق
. . والورق المتشابك . . . والثمر المتدلى
فيعصره العاصرون نبيذا يزغرد فى كل دن .
قلت : فليكن الدم نهرا من الشهد ينساب
تحت فراديس عدن .

هذه الرغبة فى ثورة طبيعية تطهر الأرض كما فعل الطوفان لا تلبث أن تتحول إلى دعوة صريحة لثورة شعبية يفجرها المظلومون والمقهورون ضد الظالمين وذلك فى القصيدة التالية المسماه « سفر الخروج أو أغنية الكعكة الحجرية » حيث تبدأ هكذا :

أيها الواقفون على حافة المذبحة
أشهروا الأسلحة !
سقط الموت ، وانفرط القلب كالمسبحة
والدم انساب فوق الوشاح !
المنازل أضرحة ،
والزنازن أضرحة
فارفعوا الاسلحة
واتبعونى !
أنا ندم الغد والبارحة
رايتى عظمتان . . . وجمجمة ،
وشعارى : الصباح

وكأن الشاعر قد رأى أن بنى أسرائيل قد تخلصوا من استبداد فرعون عن طريق الهرب فى « سفر الخروج » أما ابناء مصر المقهورين فلا يسعهم الهرب . . . وإنما أمامهم الثورة الكاسحة للخلاص من طغيان فرعون الجديد وكان ذلك سنة ١٩٧٢ وهى دعوة عنيفة حقا تستمد مبرراتها من قسوة الأوضاع السياسية والاجتماعية حينذاك ومن تأثير فلسفة « العهد القديم » التى تجمع بين حد العدل المطلق فى الدعوة إلى الانتقام « عين بعين وسن بسن » وبين روح العدمية التى تجسدها صيحة سليمان الحكيم « باطل الاباطيل الكل باطل وقبض الريح ولا منفعه تحت الشمس » .

فإذا انتقلنا إلى القصيدة التالية « لا تصالح » سنة ١٩٧٦ نجد أنها تجسد كل هذا فى دعوة عنيفة للثأر ، تستمد موضوعها من التراث العربى فى عصر الجاهلية وبالذات من حرب البسوس .

ولاشك أنه قد أحسن الاختيار خصوصا وهو يواجه محاولات الردة السياسية فى تلك الفترة . لكن القصيدة ركزت على الثأر بصورة قوية بحيث بدت رؤ ية الحرب كغاية فى حد ذاتها أو لا غاية لها إلا الثأر وشفاء الاحقاد أو ارضاء الاسلاف ، وكأن القتل قدرا دمويا مفروضا علينا ولا فكاك منه .

ولحسن الحظ أن القصيدة التالية وهى « مقتل كليب » بقسميها « أقوال اليمامة » و« مراثى اليمامة » قد خلت تماما من ذكر كلمة الثأر ودعت إلى معمودية النار كطريق لتطهير الأمة العربية من التخاذل والسلبية حتى تتمكن من استجماع قوتها وابتعاث وحدتها فى ظل دعوة للحب بمعناها المسيحى بمجيء الوريث إلى الملك غافلا عن ميراث الحقد وأحزانه الكئيبة وناشرا لا جنحة الحب والمودة .

تقول اليمامة :

« يجيء أخى غافلا عن كتاب المواريث
عن دمه الملكى ،
عن الصولجان الذى صار مقبضه العاج : رأس غراب

فهى تريد لاخيها أن ينسى ميراث الدم والحقد وصولجان الملك الذى صار شؤما على قومه . وأن يقيم ملكه على أساس الحب والعدل . .

لقد سئل بريخت عن أكثر الكتب تأثيرا فى كتاباته فأجاب سائله قائلا :

« لا تضحك ــ أنه الأنجيل ! » وأعتقد أن ما قاله بريخت يصدق إلى حد ما على أمل دنقل . . . بل هناك كثيرون ممن تأثروا بأدب الانجيل سواء فى العهد القديم أم العهد الجديد . . . واستعانوا بآياته لمقاومة الظلم والطغيان .

لقد نشرت جريدة « سوفيستاكيا ميلودى » فى عددها بتاريخ ١٩٧٦/٢/١٤ قصيدة من هذا النوع الذى استخدمه الثوريون اليساريون فى صراعهم ضد القيصر فى الفترة السابقة على الثورة الروسية سنة ١٩١٧ .

يقول الشاعر :

« يا أبانا الذى فى بطرسبورج (لينجراد حاليا)
اللعنة على أسمك
ليهوى ملكوتك
ولا تتم مشيئتك
حتى فى الجحيم
خبزنا كفافنا
الذى سرقته منا
أعطنا اليوم
وسدد ديوننا
كما سددنا ديونك حتى الآن
ولا تدخلنا فى تجربة
لكن نجنا من الشرير
من بوليس بالسيف (رئيس وزراء القيصر)
وضع حدا لحكومته اللعينة
ولكن لانك ضعيف ، ومنسحق فى الروح
والقوة والسلطان
فليسقط أسمك إلى الأبد
آمين » .

ولا تعنى هذه « الصلاة » سوى السخرية الجارحة بالقيصر الضعيف العاجز كرد ساخر على هذه القوى الانتهازية التى تتستر وراء مظهر الدين لأخفاء ظلمها واستبدادها ولا نعرف أن كان أمل قد اطلع على مثل هذا النموذج أم لا ◆

المراجع والهوامش

(١) بريخت ــ ترجمة نسيم مجلى ــ ص ٩٢ ــ الهيئة المصرية العامة للكتاب .
(٢) صلاح فضل ــ توليد الدلالة فى شعر أمل دنقل ــ فصول العدد الأول ــ أكتوبر سنة ١٩٨٠ .
(٣) المرجع نفسه .
(٤) المرجع نفسه .
(٥) المرجع نفسه .
(٦) من كتاب « كارل ماركس » تألف : ريتشارد ورمبراندا ترجمة د . عزت زكى ◆

شعر مترجم

قصيدتان
للشاعر الروسى الكسندر بلوك

ترجمة د / فوزى فهمى

ولد وعاش فى أسرة روسية نبيلة ، اشتهرت بمشاركتها الفعالة فى الحياة الثقافية والعلمية فى بطرسبورج ، وكان جده مديرا لجامعة بطرسبورج أما عن خصوصية حياته فقد ذاق مرارة فراق الأبوين ، حيث انفصلا وهو مازال صغيرا ، ألا أنه ارتبط بأمه وعاش معها بعد زواجها . ضاق بدراسة الحقوق ولم يكملها التحق بدراسة التاريخ حيث أنهى دراسته الجامعية ١٩٠٦ وتزوج قبل تخرجه من ابنة عالم روسيا الشهير « ميندليف » .

قضى صباه بحكم التربية والنشأة مثاليا مغلقا أو كما يقال « محميا من ملامسة الواقع التاريخى لروسيا » ألا أن أحداث عام ١٩٠٥ هزت لا مبالاته وراح يتابع واقعه ، بل ويشارك فى الأحداث الوطنية ، وتعد هزيمة الثورة الروسية الأولى تحولا حقيقيا فى ابداعاته الشعرية فكرا وحوارا مع الواقع .

من ابداعاته الدرامية : ملك فى ميدان – المجهولة – الوردة والصليب .

ترجم مختارات من شعره إلى العربية كل من د أبو بكر يوسف ، ود. حياة شرارة ◆

(١) قصيدة

تلاقينا سويا فى الأصيل
شق مجدافك الخليج
عشقت ثوبك الأبيض
وهجرنى هوى الخيالات الرقيقة
لقاءاتنا كانت ساكنة غريبة
عند لسان الخليج الرملى هناك
تتألق شموع الأمسيات
ثمة من يتأمل شحوب الجمال
هدوء الأفق المتشح بزرقة السماء
اقترابا لا يقبل دنوا احتراقا يرفض
لكنا فى أمسية تفيض بمروج الضباب تلاقينا
عند الضفاف وحفيف السمار وحبب الماء
لا وحشة ، لا عشق ، لا استياء
كل شىء خمد . انقضى . ولىّ
القد الأبيض وتراتيل الجناز
ومجدافك الذهبى ◆

(٢) فى مطعم

أبدا لن أنساه ذلك المساء (لم يكن
أم كان) الشفق الملتهب
صارت به السماء الشاحبة وهجة منشقة
وفى نوره الغسقى توهجت مصابيح
عند نافذة ردهة مكتظة جلست
للحب هناك تغنى وتعزف الأوتار
زنبقة سوداء لك أرسلت فى كأس خمر
كما السماء صهباء
بنظرة متعالية رمقتنى فاستقبلتُ
مرتبكا نظرتك وواتتنى الجرأة وأومأتُ تحية لك
ومحادِثةً مرافِقَك بحدة وعمد قلت
«وهذا أيضا عاشق »
وارتعدت الأوتار على الفور ترد
وراحت حانقة الأقواس تغنى . . .
لكن رغم كل نزق الصبا . . . كنت معى
ذاك ماكاد من رعشة الأيدى يُلحظ
كالطائر المذعور بغته انطلقت
مررت رقيقة كأنك حلمى . . .
فتأوه العطر . . ووسنت الأهداب
وراح رداؤك الحريرى يهسهس مضطربا
ومن أعماق المرايا ألقيت لى نظرة
وصحت «تلقف » ! . . .
وجلجل عقد الغجرية المتراقصة
وهى تصدح للغروب عن الحب ◆

١٩ إبريل ١٩١٠

قصيدتان للشاعر الأمريكى أ . د . إلذمورا

ترجمة علاء الدين رمضان

● الأسكافى

أنا أعرف رجلا شابا
الذى دوماً ـ طوال يومه ـ سعيدا
يعمل منذ الصبيحة حتى المسَاء
ويملأ يومه بالغناء
هو دائماً عندما يعمل يغنى . .
تستطيع أن تسمعه
وأنت فى طريقك
يجلسُ الأنيسُ المسُامِر
بشارع القرية
يغنى مسروراً
طوال يومه :

تن . . تن ، تن . . تن
أنا سعيد . . أنا كالملوك . .

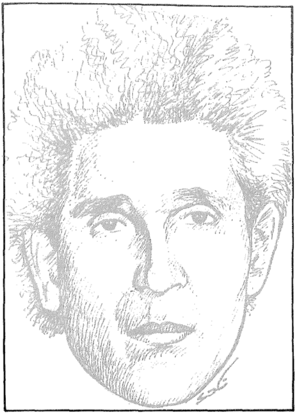
تن . . تن ، تن . . تن
عندما أُرَقِّع حِذَائى الطويل . .
عندما أصلح الأحذية . .

تن تن . . تن تن . .
وأنا .
أستطيع العمل
أستطيع الغناء
أنا سعيد . . أنا كالملوك
إنَّ كُلَّ الناس ـ وآسيف ـ يمكن أن يكونوا سُعَدَاء
لو هُمْ ـ كانوا ـ أحذية !! . . . .

● كم ميلاً إلى بابل

– أينٍ بابل . ؟
كم ميلاً إليها
– قيِّد : ثلاثة . . وعشر . .
نحو الشرق
– هل أستطيع اللحاق على ضوء شمعة . . ؟
– نعم . .
وترجمع مدة أخرى . .
على ضوء شَمعة . .

دراسة



محمد عفيفى مطر : من المحدود إلى المطلق

فتحى عبد الله

يعد محمد عفيفى مطر ، من أبرز رواد الحداثة الشعرية فى مصر ، وهو شاعر خليق بالتميز والتجربة المتفردة ، بما يمتلكه من قدرة على المغامرة ، وطرح الأسئلة الجوهرية ، التى تعيد ترتيب الأشياء المألوفة ، لتثير فى قرائه الدهشة ، وبالتالى تدفعهم إلى رؤية ما حولهم من منظور جديد ، ومختلف كبداية لإعادة معرفة العالم والمصير الإنسانى .

كان لنا من محمد عفيفى مطر ثلاث تجارب شعرية كبيرة ، الواحدة منها توازى حياة شاعر بأكملها ، التجربة الأولى ويمثلها دواوين (من دفتر الصمت ــ الجوع والقمر ــ يتحدث الطمى ــ رسوم على قشرة الليل ــ ملامح من الوجة الانبادوقليسى) يستلهم فيها التراث الشعبى الخاص بالقرية المصرية ، بما تحمله فى باطنها من أسرار وأساطير وأحزان وأفراح ، وعلاقة عضوية بمفردات الطبيعة ودورتها داخل حياة الفلاح المصرى . راغباً من وراء ذلك رفض الظلم الاجتماعى المتوارث الذى حدد للقرية المصرية وسكانها إطار حياتهم وتطلعاتهم إلى ما بعد واقعهم باتجاه واقع أفضل وأكثر انسانية ، أما التجربة الثانية فيمثلها دواوين (شهادة البكاء فى زمن الضحك ــ كتاب الأرض والدم) يستنهض فيها التراث الإسلامى والعربى ليؤسس واقعاً عربياً جديداً يتخطى محنة هذه الأمة ، أما التجربة الثالثة فيمثلها (النهر يلبس الأقنعة ــ أنت واحدها وهى اعضاؤك انتثرت) حيث تصبح تجربة الشاعر محمد عفيفى مطر تجربة صوفية ترى فى الكون طريقاً إلى الانسان وفى الرؤية الكلية وسيلة إلى معرفة الذات والواقع والعصر الذى نعيشه .

وبتجربة مطر الثالثة يعيش الشاعر مواجهة عنيفة مع الذات المبدعة الكامنة فيه ، فبقدر ما أعطت التجربة الصوفية للشعر وللشعراء بقدر ما أخذت منهم الكثير والكثير ، خاصة بالنسبة إلى شاعر كمحمد عفيفى مطر لم يكتب التجربة الصوفية بقدر ما عاشها ولم يلبس خرقتها بقدر ما تلبسته ، فهل تصبح هذه التجربة طريقاً مغلقاً أمام الشاعر أم هى بوابة إلى تجربة جديدة ، خاصة وأن محمد عفيفى مطر يمتلك بين جوانحه وفى ذاكرته ما يمكنه من هضم وتمثل تجربة كبيرة كالتجربة الصوفية وصولاً إلى آفاق أوسع عودنا الشاعر على خوضها طوال تاريخه الشعرى المتفرد .

● بعد هزيمة ٦٧ وانهيار المشروع القومي ، انكفأ الشعراء المصريون على ذواتهم بدلاً من مواجهة الواقع القبيح بينما هرب عفيفي مطر تحت خرقة المتصوفة . بماذا تفسر ذلك ؟

١ - لم تكن هزيمة ٦٧ انهيارا مفاجئا أو حدثا مقطوعا عن أسبابه الصريحة والقوية في الواقع وممارسات السياسة والثقافة والمجتمع ، ولعل أقوى أحاسيس الانتهاء قبل ٦٧ ، لدى ولدى عدد كبير من المثقفين والشعراء كان إحساس الانتماء إلى واقع مهزوم وشعب محذوف مستسلم لا فاعلية له ولا يعتمد عليه في فعل كبير يغير به حياته ، ولذلك فإن الادعاء بأن الشعراء المصريين ـ هكذا بربطة المعلم ـ كانوا غائبي الوعي بأوجاع شعبهم أو كانوا مخدرين مستسلمين للواقع المزيف فهربوا بعد الهزيمة إلى ذواتهم ، إنما هو ادعاء غير صحيح وغير منصف . . ويحتاج عملية التأريخ للوعي الشعري بالحياة والواقع إلى مزيد من الدقة والتفصيل وعدم الخضوع « للإشاعات » الثقافية التي ترسخت بفضل التكرار والانتقال غير المسئول من واحد إلى آخر بغير قراءة أو نظر أو تمحيص ، ولقد أرى أن معظم الأحكام والإطلاقات المختزلة في جمل سيارة والتي تشكل أهم أبعاد الحياة الثقافية في زماننا إنما هي « شائعات » لا أساس لها من علم أو جدية أو مسئولية . . لقد كان اهتمامي واهتمام غيري من الشعراء بالتصوف لأسباب فنية وجمالية قبل كل شيء وإذا كان التصوف تجربة فردية أقرب في بنائها للشعر من حيث الرؤيا الكلية والإحساس الكوني ووحدة المتجه الانفعالي والسلوكي وامتلاك زمام الشخصية الممتدة ، فقد كان للتصوف بوحدة التجربة فيه بين الانفعال والسلوك والتصور وبين اللغة العالية بمقوماتها الجمالية وحساسيتها المتوترة وجرأتها الفريدة دور هائل التأثير في الشعر المعاصر ، وكان من أهم عوامل الانقاذ للشعر العربي في الستينيات وإلى وقتنا هذا ، ولم تكن سلطة التجربة الصوفية كما ألمحت إليها هروبا أو انكفاء على تجربة ذاتية أو اعتصاما بالفردية والبرج العاجي . . الخ .

بل كانت جرأة واقتحاما ومراهنة . . ولست أقول جديدا إذا أشرت إلى مدى انغلاق الحساسية الشعرية في منتصف الستينيات داخل دائرة عاجزة بليدة تعتصم بسلطة الذيوع والشهرة وتتبناها المؤسسة الثقافية والسياسية في مصر وتفتح أمامها سبل التسلط والكسب والتكريس ، بينما كانت هناك حساسية شعرية أخرى تنمو ببطء ، خارج وضد المؤسسة وتسحب حساسية القراء وتستقطب المواهب الجديدة حولها حتى إذا وصلنا إلى نهايات الستينيات وجدنا أن الدائرة الأولى قد انعدم تأثيرها أو كاد حتى اخليت منها الساحة ، وامتدت الحساسية الأخرى المغايرة حتى شكلت ضغطها المستفز الذي لم يكبحه حصار أو معاداة أو هجوم ، وعلاقة هذه الحساسية بالتصوف تتحدد في كسر الخطاب الذي ادعى الواقعية وهو في حقيقته وقائعي ، وادعى الالتزام وهو في حقيقته طالب منفعة عابرة وانتهازي وادعى النضال وتغيير الواقع وهو في حقيقته مسيس بالوظيفة وعامل تسطيح ومغامر بالشعار ، وقد فضحته لغته وتجربته حتى بتنا نعرف القصيدة كلها بمجرد قراءة سطرين منها ، وبتنا لا نستطيع قراءة نص واحد مرتين ، حتى إذا جاءت الهزيمة ، اتضح لنا أنها وذلك الشعر وجهان لعملة واحدة ، وواهم أو مسير بالإشاعة الثقافية أو جاهل عن عمد ذلك الذي يزعم دخولي تحت خرق التصوف ، فذلك شرف لا أدعية وتهمه لا أدفعها كما يقال ، وليس من بين الشعراء من قال أن تجربته الشعرية نتاج انضوائه تحت علم « طريقة » أو تعبير عن سلوك «طريق» وأعتقد أن هذا الإدعاء يرمي إلى غوغائية الإدانة الأيديولوجية والاتهام المسبق بالغموض والرجعية والانسحاب . . الخ . ولا يرمي إلى التوصيف النقدي الجمالي ، وإنني أنكب الآن على كتابة دراسة توضح هذه المسألة

● كيف تنظر إلى العلاقة بين الخطاب الشعري والخطاب السياسي الاجتماعي ؟

٢ - الخطاب السياسي الاجتماعي يفترق عن الخطاب الشعري في أن الأول وقائعي متغير يموت ما يموت فيه ويحيا ما يحيا باعتبار الوظيفة المتحركة والغاية الآنية المؤقتة ولذلك فهو جزئي ومرحلي وأهميته التاريخية دائمة الزوال ، أما الخطاب الشعري فهو نداء ما يبقى ، هو الخلاصة المكثفة لروح واتجاه طاقة الإبداع وتأسيس الأسئلة الجذرية وطرح أقصى مغامرات الخيال الخلاق في أمة من الأمم أو شعب من الشعوب ، وليس معنى ذلك أنهما يتقاطعان تقاطع المفاصلة والانقطاع ، بل أرى أن الخطاب السياسي الاجتماعي يستمد وعيه الأعمق وأفقه الأوسع بقدر تراسله وتواصله مع الخطاب الشعري ، والخطاب الشعري يؤجج ما يندلع فيه من نار المعرفة وجرأة الخيال وإنارة المرحلي المؤقت بضوء الكلي الشامل بقدر ما يلتقط ويكشف من جوهر كامن في المؤقت والمرحلي .

د. لويس عوض



● القصيدة عند عفيفي مطر عبارة عن فيوضات افلوطونية أي تعتمد نظرية الفيض الافلوطيني وحصانها الاول الايقاع ، والخضوع للايقاع والانسياق وراءه يحدث ما يسمى الفائض اللغوي والتراكم الصوري مما يشتت القصيدة ويجعلها غامضة

٣ - هذا رأى غريب فى الشعر وفى مفهوم الفيض الأفلوطينى وهو رأى أشد غرابة فى تحديد علاقة الفيض الأفلوطينى بالإيقاع وتراكم الصور واللغة .. فنظرية الفيض نظرية تحاول حل المعضلات الفلسفية الكامنة وراء صلة الواحد بالكثرة والخالق الكامل بالمخلوقات الناقصة والخلود الوجودى بالتغير والعقل الكلى بالعقل الفردى .. الخ ولا علاقة لكل ذلك – فيما أعرف – بالإيقاع فى الشعر أو تراكم الصور أو التراكم اللغوى ، الذى لا أفهمه أيضا، ولعلك تريد أن تقول أنى : خاضع ، ومنساق ، وراء شىء لا أريده باعتبارى مبدعا ، وذلك يفسر ما تسميه تراكما صوريا وفائضا لغويا يسبب تشتتا فى القصيدة وغموضا .. فإذا كان ذلك كذلك ، فإننى فى الحقيقة لا أفهم مدلول التشتت عندك كما لا أفهم معنى كلمة « غامض » بالتحديد .. فهل كل ما يخالف عاداتك المنطقية فى قراءة الشعر وتصوراتك لمنهجية السياق الشعرى تسميه تشتتا ؟! وهل كل ما يخالف مسلمات القارىء وعاداته الذهنية يعد غموضا ؟ أقول للمرة الألف : إن ذلك الحق الوهمى لدى القراء والنقاد فى أن يتناولوا الشعر بمسبقات سهلة وفرضيات ذهنية ومطالب متعارف عليها وكأنهم هم النول الذى يجب أن ينسج عليه الشاعر والقانون الذى عليه أن يتبعه ،



أدونيس

أقول أن هذا الحق الوهمى قد أصاب الشعر والشعراء بالخوف والانصياع واستمراء الضرب فى الطرق المطروقة الممهدة .. لماذا لا تأخذونا مأخذ الجد فتقفوا منا موقف المتعلمين المتسائلين والمستعدين للتلقى والتعلم مرة واحدة ، لماذا لا تجعلون من الشعر منطلقا للأسئلة والدهشة والتغير وتريدون أن تجعلوا – قراء ونقادا – من إجاباتكم ومسلماتكم منطلقاً أوليا للشعر والشاعر ؟!

وأقول للمرة الألف : إننى أحس إحساسا قويا بأن شعرى واضح إلى درجة الإبتذال ، ولو كان الغموض بالتمنى أو الإرادة لتمنيت وأردت أن يكون شعرى معادلا فى غموضه غموض الحياة والحب والحرية والإقدام على الاستشهاد ، فهل تسمحون لى مرة – أيها القراء والنقاد – أن أقول لكم كم أنتم مشتتون فى إجاباتكم التى تطرحونها على هيئة أسئلة وكم أنتم غامضون !!

● هناك ضغط حميم عند عفيفي مطر فى البحث عن الأشياء وتطور علاقاتها وينتج هذا قصائد كبيرة لكنه يسقط أحيانا فى التعامل مع المطلقات حتى تتحول القصيدة إلى مقولة نثرية .

٤ - للفلسفة والشعر أصل واحد – كما يقول أرسطو – هو الدهشة ، أى سقوط المألوف والمعروف فى شبكة من الأسئلة المفاجئة المضيئة .. مضيئة للشىء ومضيئة لغموض ما كنا نظنه معلوما واضحا ، أى كاشفة لمدى ما نملك من جهل وانفصال ومحدودية ، فإذا كان ذلك ينجح فى خلق قصائد كبيرة عندى ، ولا أظنك تقصد بكلمة كبيرة إلا الفن ، فإن سقوطى أحيانا فى التجريد والتعامل مع المطلقات حتى تتحول القصيدة إلى مقولة نثرية ، فإنه لا بأس على من ذلك ما دامت مسألة « التجريد » – كما تقول – تحدث أحيانا لا فى كل حين .. والعجيب أننى أتمنى أن أمتلك قدرة التجريد التى يمتلكها الرياضى ، ولكننى أجدنى دائما ، فى كل الأحيان لا فى بعضها ، شاعرا مصورا مشخصا ، متعنى وقدرتى فى التجسيد والتشييد والحسية وممارسة أقصى ما تستطيعه الحواس من الاشتباك مع العالم والإنسان ، وأعتقد أن تهمة التجريد ، إن كنت تعتبرها اتهاما ، إنما هى نابعة من الشائعة الراسخة الأبدية .. شائعة الغموض ، وليعرف القراء والنقاد منذ الآن أننى أتهمهم – معترفا – بأنهم فى غاية الغايات من الغموض و« التجريد » ، وهل هناك أشد غرابة وغموضا من قارىء أو ناقد يقرأ الشعر ولا يريد لنفسه أن يندهش أو يتحيز أو يكابد متعة الفهم ؟ فلماذا الشعر إذن ولماذا القراءة أصلا ؟!

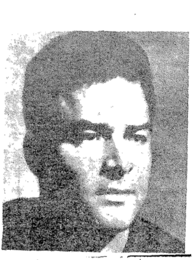
● يتحدد موقف الشاعر المبدع من التراث والنظرة له من رؤيته للحاضر اى البحث عن الآنية – الآن – فى الماضوية – الماضى – وتعددت المواقف من التراث فمنهم من هو نخبوى وطائفى ومنهم من هو مع الذاكرة الجمعية كعفيفي مطر – ما رأيك ؟

٥ - منذ دخلت معضلة التراث فى حياتنا الثقافية والسياسية والاجتماعية لم يفلت منها أحد ، وأصبحت معلما من معالم التحديد الصارم لهوية المثقف والمبدع والممارس للسياسة والعمل الاجتماعى ، مهما كان موقفه منها ، والتراث محيط متلاطم من الفنون والآداب والعقائد والممارسات يتيح لكل من أراد أن يضرب فيه بمجداف وأن يدلى فيه بدلو ، ودخولاً فى سؤالك مباشرة أقول :

بعض المبدعين يتحدد موقفه من التراث والنظرة له برؤيته للحاضر أو البحث عما يوازى اللحظة فى الماضى ، وبعضهم يمتلك صورة خاصة للمستقبل فهو يبحث فى التراث عما يلهم هذه الصورة أو يشير إلى إمكانها ، وبعضهم يتخذ من التراث عكازا أو محرضا على إمكان كتابة القصيدة .. الخ . وقد مررنا جميعا بمثل هذه الحالات ، وأريد أن أعترف أمامك أننى قليل القراءة فى التراث الأدبى والحكايات التاريخية التى يمكن أن تستخدم بسهولة فى الاسقاط السياسى أو الهجائيات الاجتماعية ، أنا لم أتمم حتى الآن قراءة الأغانى ولا مؤلفات الجاحظ مثلا لقد نفرت نفورا شديداً من سطوة هذه الثروة المبنية على وظيفة التسلية والسمر ، لكننى شديد النهم فى قراءة التراث الفلسفى والكلامى وصراعات الفرق والملل والنحل وعلوم الفقه ودواوين الشعراء الذين أحبهم لأنى مسكون بالرغبة المرضية فى معرفة أصول المشروع الشامل للأمة الذى صاغ عقلها وختم حياتها بخاتمه التكوينى المؤسس لروحها والمفجر لعبقريتها وإنجازها التاريخى ، مسكون بالرغبة الحارقة فى اكتشاف طبقات ذاكرتها والاستماع للنداء الذى ما يزال يرج كيانها



فاروق شوشة



نجيب سرور

وكيف تخفى وترك دلالاته فى كل طبقة من طبقات هذه الذاكرة العجيبة وما صورته الممكنة فى الحاضر الذى يزول ويتراصف من بعد فى بناء الذاكرة الجماعية فى المستقبل . أما التراث الذى يتحول إلى حكايات وتسليات ومجالس للسمر الطريف فإننى قليل الإلتفات إليه ، وكل ميسر لما خلق له ، وأحب أن أشير إلى أن للذاكرة الجماعية روافد لا حصر لها ، وأنها بوابة ثورية وفنية وجمالية لا حدود لها .

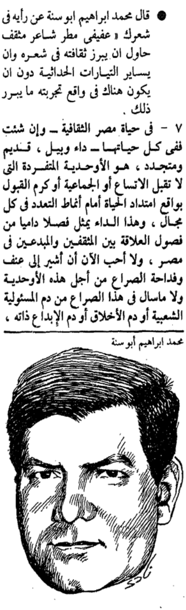
● يعتقد النقاد ان الشعر فى مصر توقف بعد التجربة الاولى ــ الريادة ــ وهى ذات تيارين : التيار الأول صلاح ومدرسته والتيار الثانى عفيفى مطر فقط ووقعت القصيدة بعد ذلك بين فكين : الاستهلاك أو الرفض الذى لم يؤسس تياراً شعرياً جديدا .

٦ - لست أدرى من هم هؤلاء النقاد ولا سياق ما قالوه وأين ؛ ولعلك تشير إلى شتات الثرثرة النقدية الجاهلة والمتخلفة وغير المسئولة بل والمفسدة التى يشغل بها لويس عوض قراءه ويسليهم وأحب أن أقول أن حياتنا الثقافية تموج بالشائعات الثقافية التى يروج لها العاجزون الذين أتحداهم أن يستطيعوا قراءة نص شعرى متميز قراءة صحيحة أو أن يقيموه لغة وإعرابا أو أن يستطيعوا تحليل ما فيه من قيم فنية ، ومثلما توجد شائعات ثقافية مترسخة توجد أيضا شائعات مترسخة على هيئة نقاد وكتاب . . كلما عاشوا واستطالت شهرتهم وترسخت أسماؤهم قل نصيبهم من الجدية ونزاهة العقل وقدرة القراءة وأنا لا أقيم لمثل هذه التقسيمات والموازنات وتوزيع فطائر الألقاب أى وزن ولا أستطيب التعليق عليها .

● قال محمد ابراهيم ابو سنة عن رأيه فى شعرك « عفيفى مطر شاعر مثقف حاول ان يبرز ثقافته فى شعره وان يساير التيارات الحداثية دون ان يكون هناك فى واقع تجربته ما يبرر ذلك .

٧ - فى حياة مصر الثقافية ــ وإن شئت ففى كل حياتها ــ داء وبيل ، قديم ومتجدد ، هو الأوحدية المتفردة التى لا تقبل الاتساع أو الجماعية أو كرم القبول بواقع امتداد الحياة أمام أنماط التعدد فى كل مجال ، وهذا الداء يمثل فصلا داميا من فصول العلاقة بين المثقفين والمبدعين فى مصر ، ولا أحب الآن أن أشير إلى عنف وفداحة الصراع من أجل هذه الأوحدية ولا ماسال فى هذا الصراع من دم المسئولية الشعبية أو دم الأخلاق أو دم الإبداع ذاته ، وكأن مصر كلها فصل فى المدرسة له « ألفة » واحد ، فشاعر واحد ، وقصاص وروائى وناقد الخ . . وإن ما سفك فى هذا الصراع من طاقات وإمكانات ومواهب لأمر يقشعر له القلب والضمير . . لقد أعيانى أمر هذا الصراع ولقيت من تفاهاته ما لقيت ، فمن صلاح إلى أمل ، ومن نجيب سرور إلى أبو سنة إلى فاروق شوشة إلى . . . والرأى فى الشعر هو رأى فى الشاعر ، والرأى فى الشاعر محاولة رمزية للاغتيال ، والهدف الأعمق هو وهم وراثة العرش والإمارة واحدا بعد واحد ، ولا تعليق لى إلا قولى : لقد تركتها لكم ونفضت يدى من ترابها ولم أنافسكم على شىء وليس لى أن أنازل أحدا منكم . . فالمسألة كلها جيفة يعافها حتى الدود ، رعاكم الله وأنقذكم من رأيكم فى أنفسكم .

محمد ابراهيم أبو سنة



● يبنى عفيفى مطر قصيدته بناء تقليديا يصل إلى حد الوقوف على الأطلال أى على مقدمات للتجربة مثل قصيدة « قراءة » فقد كتب لها اربع مقدمات

٨ - مرة ثانية تستخدم كلمة السقوط فى وصفك لما تتصوره من ممارساتى الشعرية ، أسقط فى التجريد ، وأسقط فى تركيبية تقليدية عربية قديمة إلى درجة اللجوء لكتابة ما تسميه « مقدمة القصيدة » مثل البكاء على الطلل فى الحقيقة ، يدهشنى هذا التصور ، ولا أظن أنى أمارسه ، وأعتقد أن استخدام كلمة « السقوط » تستحق منى سؤالا : إزاء ما ترى فى واقع هذه الأمة وفى مسارها المعاصر ، ألا ترى أن البكاء على الأطلال لم يخلق إلا لما هى فيه ؟ إن التراث النقدى القريب ، العقاد مثلا ، قد كتب فصلا يوضح أن روح تناول الشىء هى التى تحدد التقليد والحداثة ، فالحداثة فى أصلها هى نمط الاستجابة لما يحيط بنا وننفعل به ونمط أنفعالنا هو المعبر عن فكرنا وتصورنا وموقفنا . . وقد ضرب مثلا بمن كتبوا قصائد عن تجربة ركوب الطائرة هى فى روحها ضرب من التقليد . نعم . . إن البكاء على الأطلال فعل فى صميم الحداثة . . هل هذا غريب أو مدهش !! لم أكتب بكائيات على الأطلال فيما أظن ، وأتمنى لو أنى أستطيع . . ولكننى كتبت أبكى على ما هو أقل من الطلل . . قطعة حجر رأيت فيها الحى الوحيد وما عداها هو الطلل . . عنوانها : « غنائية حجر الولاء والعهد » و . . الحداثة بخير ◆

شعر مترجم

قصيدتان من الشعر الهندى الحديث

تقديم وترجمة :
سوريال عبد الملك

التغير

للشاعر الكشميرى : عبد الأحد أزاد

ما هذى الحياةُ إنْ لم تكنْ سفَر التغيُّر ؟!
أندفاع الفيضانِ هو الحقيقة ،
ما الفيضانُ إلا التغّير
هو الذى جاءَ بالرسالةِ الرابعة
فمزَّق السِّترَ عن بهاء المعرفة
عَرَفَ العقلُ الآنَ سرَّ النِّبوةْ :
لن يبقى فى الأرضِ سوى الشعرِ . .
وجهد الانسان ،
لمَنْ إذن تصِّوبُ هذه البندقية ؟!
القِها من يديكَ بعيداً
فهى تحجبُ عن عينيكِ حلاوةَ المدى

سَلِ الزهورَ كمْ يقسُو عليها الربيع !
وكيفَ عندما يُلقى على الثلوج السَّلام . .
يُذيبُها قسرا دموعا جارية
سلِ الشاةَ الوديعة
سلِ العنزةَ الحالمةَ على شاطىء ــ الجدول

من مواليد ١٩٠٣ بعد أن أتم تعليمه عين مدرسا بمدرسة حكومية ، ثم درس اللغة الأردية واجتاز أمتحانها بمرتبة الشرف ، بدأ كتابة الشعر باسماء مستعارة لصغر سنه .

● كتب أولى قصائده باللغة الفارسية ثم الأردية ، ثم هجرهما إلى اللغة الكشميرية .
● تأثر كثيرا بالكتاب التقدميين فى داخل الهند وخارجها
● من الشعراء المرموقين فى تاريخ الشعر الهندى
● أنجز بحثا هاما نشرته « أكاديمية الثقافة واللغات » فى ثلاث مجلدات بعنوان (اللغة الكشميرية وأشعارها)

اللغة الكشميرية هى اللغة الرسمية لولاية كشمير فى شمال الهند ، وهى ولاية مثقلة بجمال الخضرة والأنهار والبحيرات والثلوج والأمطار . . والسيول المتدفقة من أعالى الهملايا ، مما جعل أهل كشمير أقرب ما يكونون إلى الشعراء ، واللغة الكشميرية ثرية ومتميزة التعبير الشعرى عن كل ما تمور به النفس البشرية من حب للكون والجمال ◆



يستوى فى عينْيها الذئبُ والجزّار
فهذا يذبُحها . .
وذاكَ يبعثِرُ دماءَها فى الخلاء ! !
قانونُ الحَربِ يباركُ مذابحَ البشرْ !
ووليمةُ الثعالِبِ دماءُ الأسدْ

يا لمذلةِ العبوديةْ !
يا للقلقْ
يا للعارِ الذى يدقُّ الأفئدة !
أخى مزِّقْ قِناعَكَ وانطلقْ
إرفعِ الغِطاءَ عن القلبِ الذى يغلى ◆

● عند الباب المغلق
للشاعر المارثى : ديستباندى

ما نوهار . ما هاديوراو . ديشباندى :
من مواليد ١٩٢٩ ، بدأ حياته الأدبية بكتابة الشعر الوجدانى والأغانى ، قبل أن ينطلق إلى آفاق الشعر الرحبة . . متأملا بوجدانه الجديد الناضج تاريخ ومستقبل الإنسان .
نشر عدة دواوين شعرية حاز بها على جائزة الدولة يعمل حتى الآن فى تخصصه الدراسى محاسبا بإدارة حسابات الحكومة
الماراثى ، وهى إحدى لغات الهند الرسمِّية ، وهى خليط من لغة الآريين الذين وفدوا إلى الهند شبه غزاه منذ أقدم عصور الحضارة . . ولغة أصحاب الأرض ، وعمر الشعر فى لغة الماراثى يزيد عن ألف عام ، يكتب ويتكلم بها نحو أربعين مليونا من الهنود يعيش معظمهم فى ولاية مهارا شترا على الساحل الغربى لشبه القارة الهندية والتى عاصمتها بومباى . . إحدى أشهر وأجمل الموانىء العالمية فى العصر الحديث . . والتى أصبحت اليوم « هوليوود السينما الهندية » ◆

عند بابِ العقلِ . .
ذلك البابِ المغلَقْ . .
نقفُ أنا وأنتَ طويلاً . .
ثم نجلسُ وأنتَ على الدرجْ
أمامَ البابِ المغلقْ ،
مثلِ جاريْن من أهلِ المدينة . .
كلُ مِنّا يعطى ظهرَهُ للآخرْ ،
هكذا نُخْدَعُ دوماً
وهكذا نَخْدَعُ الآخرين

هناكَ شخصٌ آخرُ فى داخلى ،
من بين قضبانِ نافذةٍ صغيرة :
يحدِّقُ فىَّ بفضولٍ غريبْ ،
هناكَ شخصٌ آخرُ فى داخلِكْ :
يَسْتَرِقُ السَّمعَ خلفَ بابِكَ المغلقْ

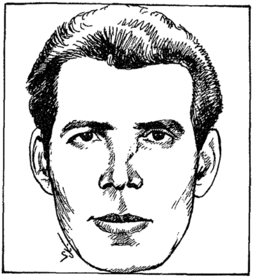
أمام هذه الأبوابِ المغلقةْ . .
نحنُ جميعاً واقفونْ . .
كلَّ أيامِ الحياةِ واقفونْ . .
أو جالسونَ على الدرجْ . .
وبمثلِ هذهِ الكلمات . .
نبدِّدُ هديَّةَ العمرِ الثمين ◆



مكابدة البراءة .. والسفر فى طوفان الأزمنة والأمكنة

(سيشتعل الشعر رأس الخَرَسْ
ويطلق يوماً بوجه العسس
قنابله والمتارسْ)
[من معزوفة متداخلة على شطآن السقوط]

وليد منير



١ - إطلالة :

محمد محمد الشهاوى شاعر لم يحفل به النقد كثيراً ، وهو بالرغم من أهمية إنتاجه ظلَّ بعيداً ، راكناً إلى بقعةٍ واسعةٍ من الظل ، يقرأ ، ويكتب ، فى صمتٍ مشوب بكبرياءٍ صافٍ ، وتواضعٍ صادقٍ أليفٍ لا يخلو من قناعةٍ نبيلةٍ بالذات ، وإن كان لا يخلو - فيما أرى - من أسى ، وإحساسٍ مرهفٍ بالغبن والتجاهل . كان محمد محمد الشهاوى واحداً من أبرز من حملت إلينا إنتاجهم الشعرى مجلة (سنابل) المعروفة بدورها الرائد فى تاريخ حياتنا الثقافية ، كما كان واحداً من أبرز الوجوه التى شهدتها حركة الإبداع فى مدِّها المتوالى الدؤوب هناك .. فى (كفر الشيخ) .. بعيداً عن العاصمة الأم .

يقول صلاح عبد الصبور (الكاتب . نوفمبر ١٩٧٤) : « .. كنت قد أعجبت بهذا الصوت الجديد رغم تأثره بشاعر من شعرائنا المعروفين هو الشاعر محمد عفيفى مطر ، إلا أنه بدا فى رأيى مجاوزاً لعفيفى مطر فى تماسكه ومقدرته على بناء القصيدة . وما أظن ذلك القول يغضب عفيفى مطر ، فإنى أعرف أن الآباء يحبون لأبنائهم أكثر مما يحبون لأنفسهم » .

يبدو لى الآن أن فى هذا الرأى بعض الوجاهة ، فمحمد محمد الشهاوى شاعرٌ مُدَرَّبٌ على بناء القصيدة فى إحكامٍ لا يُبارى ، وقد يكون هذا عيباً وميزةً فى نفس الوقت ، فبقدر ما تبدو القصيدة مشدودةً من أطرافها ، منمقةً ولا ثغرة فيها ، بقدر ما ينال هذا التصميمُ المُتأنى الدقيقُ من بعض جاذبية الفن ، وينالُ هذا الحرصُ من بعض انفتاحه العفوىِّ على مغامرةِ الجمال .

٢ - مدخل إلى مراودةِ النص :

أوقفتنى فى أول الصفِّ
وملأتنى بالنورْ
من بعد ما ضمختنى بالورد والكافورْ
وأخذت من كمىَّ لكيفى .

هذا شاعرٌ مولعٌ بالتراكم . بالتداعيات . بالتدويم . بالغناء . شاعرٌ يتحوَّلُ فى شعره الحسىُّ والملموسُ إلى الروحىِّ والمثال . هو - باختصار - شاعرٌ مشغولٌ بالواقع انشغالاً أخلاقياً قبل كل شىء . والواقع (هذا الملء بالجزئيات المتلاطمة الناتئة) يتحول عند محمد محمد الشهاوىّ إلى (موضوع صوفى) . وهو يتطهَّرُ من قبح الواقع ، من رخصه ، ومن زيفه ، ومن خيانته ، بفضحه ، وتحديه ، وإعلان البراءةِ منه . وهو يغربل هذا الكمَّ الردىءَ من عناصره كى يحوِّلها إلى كيفية

جمالية تلعب دوراً مضاداً ؛ وذلك بعد أن يشحنها بانفعالٍ عاطفيٍ غنائيٍ خاصٍ يكون قادراً على فعل التحريض والإدانة .

الشهاويُّ شاعر يلتمس البراءةَ ، ويكابدها فى طوفان هذا العالم الذى خلا من البراءة ، ويقف فى صفٍّ واحدٍ مع (الحلاج) و(النفرى) فى عذابهما من أجل (شهود الحقيقة) ، ويبكى مع (عنترة بن شداد) – الفارس المضطهد – بكاءً مُرّاً على ضياع الحب فى زمن (التيه والغربة) ويتضامن مع (تنتالوس) فى أسطورةِ عذابه الأبدى .

إن اختبار النموذج التراثى كرمزٍ أو قناع ، يفضى بوصفه حاملاً لمجموعةٍ من الدلالات الكامنة إلى تحديد الإطار الدلالى العام الذى يجمع بين طرفى الاستعارة فى وحدة واحدة .

هناك إذن الشهاوى (النفرى – الحلاج)
وهناك الشهاوى (عنترة بن شداد)
وهناك الشهاوى (تنتالوس) .

والإطارُ الدلالى العام للنموذج المختار لابد أن يخرج بدوره فى هذا الشكل :

الشهاوى← الصوفى المعذب بالحقيقة ←الفارس المضطهد← البطل الأسطورى المنذورُ للعذاب الأبدى .

وتُمثِّلُ هذه التجلياتُ الثلاثةُ مُجْمَلَ التجلياتِ الذاتية (من حيث ارتباط الأنا بـ (النحن) فى ديوان الشهاوى (مسافرٌ فى الطوفان) .

ويُمثِّلُ الطرف الثانى من عنوان الديوان مفتاحاً آخر للدلالة حيث ترتكز التجربة الوجودية فى جوهرها على أسطورة (الطوفان) الشهيرةِ بما تحمله من إشاراتٍ سابحةٍ إلى واقعٍ يتآكل من داخله حتى يصير هشاً يكتسحه ماءُ الفناء .

وها أنذا أصنع الفلك منتظراً
أن تُفَتَّحَ أبوابُ نافورة الحلم فى الأرضِ
أو تستجيب عيونُ السماءْ
(مسافر فى الطوفان)

لا شعر . . لا ريحُ
لا نار . . لا بركانْ
جدِّد لنا الطوفانْ
والفلك يا نوحُ
(مجابهة)

ولكن كان ما قد كان
ولم يرحم بنا الطوفان !!
(السندباد)
الخ . . . .

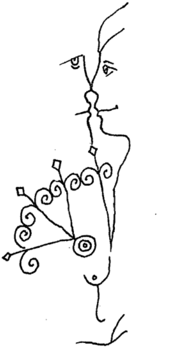
ويقدِّم لنا النص السومريُّ ، والنص البابليُّ ، والنصُّ التوراتيُّ تنويعاتٍ متقاربة الملامح والسمات على لحن الأسطورة الأول .[1] والشاعر يختار النصَّ القرآنيَّ (إطارا مرجعياً) له ، بما استفاد به هذا النصُّ من التركيز على تفصيلات بعينها دون أخرى ، وشحذ دلالات بعينها دون سواها . وفى هذا ما يشير إلى خصيصةٍ سوف تتأكد فيما بعد وهى أن شاعرنا يختار تراثه الخاص – فى أغلبه لا كله – تأسيساً على حسٍّ عربىٍّ دينىٍّ لافتٍ ، وبارز الوضوح .

٣ - مفاتيحُ النص :

نودُّ أن نطرح الآن مجموعةً من العناصر الأوَّلية التى تمثِّل – فيما نرى – مفاتيحاً للنص ، لا يمكن فهم طبيعة النص دونها ، ولا يمكن رصد خصائصه الجوهرية دون النظر إليها بوصفها عناصر مهيمنة . وهذه العناصر تلعب دوراً كاملاً فى (بنية الأداء) عند الشهاوى بحيث تنهض فى مجملها بفضح نظام العلاقات التشكيلية والدلاليةِ على أكثر من مستوى . ولنا أن نحصر هذه العناصر فى أربعة هى :

١ - التراث مفاعلاً وظيفياً (مفردات اللغة – القناع – التناص) .
٢ - سطوة الإيقاع (البحر – القافية – العمود) .
٣ - التداعى ، والتكرار (إنشاء الصيغ والاستطراد فى تواترها) .
٤ - تراكب الصورةِ وتوالدها .

على المستوى التراثىّ تبرز العديدُ من مفردات اللغة المعجمية التى تعود إلى نسق الشعر العربى القديم فى حساسيته الخاصة بالطبيعة والكونِ والإنسان . من هذه المفردات (عوالكُ اللُّجُم – السوائم – الأصنام – الحجز الماثلات – وخد الطوارق – الرجس – كِسَفُ السماء – الضرغامة – الحمر الوحشية) . ومما يرجع منها أيضاً إلى قاموس التصوف العربى الإسلامى (الإفضاء – السكرة – السرمد – الوجد – السر – المنتهى – اللوح – التكوين – البردة) .



ويلعب الحلاج والنفّرى وعنترة دور القناع على التصريح فيما يلعب امرؤ القيس والحسين بن على ، ونوح ويونس عليهما السلام ، دور القناع على التضمين . وينم (التناص) عن مساحةٍ واسعةٍ إلى غير ما حد للتواصل الوجدانى الحميم بين الشاعرِ وأسلافه الكبار (زهير بن أبى سلمى – عنترة – امرؤ القيس – المتنبى . . الخ)

وعلى مستوى الإيقاعىّ يحتل كلٌّ من بحر الكامل (متفاعلن) والوافر (مفاعلتن) بضروبهما – وهما من دائرة عروضية واحدة – تحفل بظاهرة (الإبدال)

متفاعلن ⇆ مفاعلتن .

مفاعلتن ⇆ متفاعلن .

مساحة موسيقيةً غالبةً فى (هارمونيا القصيد) حيث يتكرر الأول ٧ مرات ويتكرر الثانى ٦ مرات فيما يتكرر المتقارب (فعولن) على ما به من ظاهرة الإبدال مع المتدارك (فاعلن) إذ أنهما من دائرةٍ عروضيةٍ واحدةٍ ٧ مراتٍ فقط يليه الرمل (فاعلاتن) مرةً واحدةً . ويتكرر المتدارك المحذوف خبنه (ثانية الساكن) قرابة ٥ مرات وحسب

إذا علمنا أن الكامل والوافر بحران راقصان سريعان أدركنا ما يحمله القصيد الشعرى من شحنةٍ غنائيةٍ عاطفيةٍ انفعاليةٍ

بالغة . فإذا أضفنا إلى ذلك هذا الحرصُ (المبالغ فيه أحياناً كثيرة) على تواتر القافيةِ ، ثم أضفنا إلى كل ما سبق توظيف عمود الشعر أكثر من مرة فى دفع الطاقة الخطابية والغنائية إلى حدها الأقصى فى نسيج البنية التشكيليةِ ؛ إذَنْ لوضعنا يدنا فى سهولةٍ على ما للخصيصة (الاستبدالية) فى بعدها الإيقاعى عند الشهاوى من أهميةٍ مُفْرِطة . وعلى مستوى التداعى والتكرار تلعب صيغة النداء إلى جوار صيغة الاستفهام فى الحضور الدائب اللحوح لضمير المخاطب دوراً صارخاً فى الترجيع والتدويم ، ولا يكفُّ الشهاوى عن الاستطراد فى إنشاء تلك الصيغ بحيث تتواتر مرة تلو الأخرى :

- ها أنت يا (أيوبُ)
تفترش السقامَ وبُرْدَةَ الموتِ
ها أنت تحمل جرحك الأبدىَّ فى صمتِ
(فى البدء كان الحب . حركة «٤»)

- ها أنت يا أيوب !! يا أيوبُ
ها أنت تبصر وجهك المسروق فى سوق النخاسة
(حركة «٥»)

- ها أنت يا أيوبُ . . يا أيوبُ
ما تنفكُّ تنشدها :
عيناك قاتلتايا
لكن صدرك لم يزل مبكايا
(حركة «٦»)

وأيضاً :

نسق (أ) :
نريد يا حمامةْ
ـ . ـ . ـ
نريد يا رياحْ
ـ . ـ . ـ
نريد سيف الجنّ

نسق (ب) :
يا ربة الأشباح
ـ . ـ . ـ
يا جرحنا !! يا جرحُ
ـ . ـ . ـ
يا ربةُ الإنصافْ
ـ . ـ . ـ

نسق (ج) :
ها أنت يا كلمة
ـ . ـ . ـ
ها أنت حقل الله

(مجابهة)



وهكذ بما يجلُّ عن الحصر .

وعلى المستوى التراكبى التوليدى للصورةِ ، تخضع الاستعارةُ لنوعٍ من التداخلِ والتراسلِ والتوالدِ بحيث نشعرُ بأن الصورةَ الواحدةَ قد رُكبتْ من طبقاتٍ بعضها فوق بعضٍ ، وتلك هى الخصيصةُ البنائيةُ التى تمثَّلها الشهاوىُّ فى شعر محمد عفيفى مطر واستفاد من ثراء توظيفها .

يقول الشهاوى :

أنتَ حصان البراعةِ
هل تملك اللافتاتُ المقامةُ
فى سكة المقلتين احتجازَ خطى الوجدِ
حين يلفُّ البلادَ
(محاكمة الحلاج ٧٤ - ٧٥)

ويقول :

يكبِّلنى الغيظُ حين أشاهد سوس الخديعةِ
يطلق فى الأفقِ شمسَ الأكاذيبِ
فى كبرياءٍ ، يسيِّجُ خطو التطلُّعِ ،
يقذفنا للوراءِ ،
يرينا سخافته الهمجيةْ
يقىء التوعد فى ثورةٍ بربريةْ
(الخروج من الكهف)

هذه إذن هى نزعة تركيب الصورةِ الشعرية فى أصفى مناطق التعبير الشعرى لوناً عند شاعرنا ، وأكثرها غنى وتكثيفاً وتوتراً « وإذا ما كان هذا التلاحق والتتابع للصور وثيق الارتباط بطبيعة العصر وإيقاعه ، فإنه بذلك يكون واحداً من السبل التى تكشف بها حساسية اللحظةِ عن نفسها . . إن مبنى القصيدة الحديثة ومعناها ، يعتمدان على طريقة تتابع الصور فيها ، وعلى نوعيةِ العلاقات بين هذه الصور « فالشاعر يوحِّد بين أجزاء قصيدته من الداخل بسبب المعنى الواحد الشامل الذى هو موضوعه وينتهى حين يتكامل على صفحة الورق وفى البصيرة تكاملاً يكاد يكون جبرياً فى استدارته العضوية على نفسه »(٢)

٤ - النص والدلالة : ثلاثة تبديات :

تلعب تبدياتٌ ثلاثةٌ دوراً عضوياً لافتاً فى إنتاج دلالة النصوص . هذه التبديات هى :

١ - تبديات الرحيل أو السفر
٢ - تبديات الزمان
٣ - تبديات المكان .

يتبدى السفر نوعاً من الخلاص أو التحدى أو الحلم أو المطاردة . ويتبدى الزمان نوعاً من الحنين أو الموازاة أو إسقاط التماثل . ويتبدى المكان نوعاً من الحضور فى الماضى ، أو الحضور فى الحاضر ، أو الحضور فى المستقبل .

وبين أشكال التبديات الثلاثة تحدث حركةٌ دائمة من التباديل والتوافيق بحيث تظل نظاماً تشكيلياً مفتوحاً دائماً لما يجدُّ من الاحتمالات المختلفة .

يقول الشهاوى مثلاً :

يمر العام تلو العام يا عبلة
وقلبى فيه ما فيه
وأشعارى عواء فى صحارى اليأس والتيه
وآلامى فضاءٌ ماله حدُّ
وآمالى كواسح لا تروح على صراط الحسم أو تغدو
وأحلامى تطاردها وساوسها فترتدُّ
إلى صدرى حبالى بالأسى
والضيق والجدب
وآه أيها الناس الذين وهبتهم قلبى
(من بكائيات عنترة بن شداد)

هنا يتبدَّى السفرُ نوعاً من المطاردةِ ، فيما يتبدَّى الزمان نوعاً من إسقاط التماثل ، ويتبدى المكان نوعاً من الحضور فى الماضى والحاضر معاً (الهنا/الهناك) . ومما هو جديرٌ بالذكر أن محورى الزمان والمكان يتمُّ إسقاط أحداهما على الآخر أو عرض إحداهما على الآخر ، فينهض بينهما نوعٌ من (التراسل) و(التداخل) ، هذا التراسل أو التداخل هو ما يفجرُ طاقة الإيحاء الشعرى فى القصيدة .

ويقول :
منذ افترقنا والمدى نارُ !!

منذ افترقنا والجوى دارُ !!
ونوافذُ الأيام مغلقة كأن الدهر قبرٌ
أو كأن القبرَ دهرٌ
يـا أحبائى . لـماذا عندمـا سافـرتمـوا لم تتركوا قلبى ؟!
لماذا عندما سافرتموا لم تتركوا لى غير قائمة الجراحْ
بيروت جرحٌ
والأسى جرحٌ
وعصرٌ يجهل الأشعار جرحُ
وارتحال أحبتى جرحٌ وجرحٌ
أننى ما عدتُ أحتمل الجراحْ
(انشطار)

الآن ، يبـدو السفـر نـوعـاً من الخلاص ، فيما يبدو الزمـان نوعـاً من الحنين إلى لحظةٍ قـد مضت ، ويبـدو المكـان حضـوراً فى الحـاضـر وحسب (بيروت ــ دار الجوى ــ القبر) . وهنا أيضاً يتمّ تراسل وتداخل ملحوظان بين الزمان والمكـان حيث (نوافـذ الأيـام مغلقـة كأن الـدهرَ قبر أو كـأن القبـر دهر) .

إن نشاطاً موجباً فى حركته ينظّم على مـا يبدو (العـلاقـات المتبـادلـة) التى تنـطوى عليهـا فى الأســاس (صيغـة الانفعـال) بما تحمله فى جـذورهـا من سَمْتٍ بعينه لتجربةٍ معينةٍ ، ومن ثمّ فإن الشـاعر « يخطو إلى الأمام ، وخـطوته الأولى هى ترجمة حالته الأصلية فى رمز . وسـرعان مـا تصبح الحـالة شيئاً آخـر لا يشغل كلَّ اهتمام الفنان ، بل يكاد يكون مؤشراً يشير إلى الإتجاه ، وهـو مبدأ الإختمار »[٣]

ولننظر إلى شكلٍ ثـالثٍ من أشكال العلائق فى التبديات الثلاثة .

يقول الشهاوى :

هو الليل نافذتى
والنهار جدارْ
ومملكتى : أملٌ وانتظارْ
وبيتى قصيدةْ
على راحة المدن الغافيات شهيدةْ

الزمانُ فى سياقنا هذا نوعٌ من الموازاة بين (الحالة ــ الرمز) وبـين تعاقب المـواقيت حيث (الليـل ــ الحلم يشير إلى المفتوح (النافذة) وحيث (النهار ــ الواقع يشير إلى المغلق (الجدار) . أما المكان فيمثل نـوعاً من الحضـور فى المستقبـل (ومملكتى أمـل وانتظار) وإن كان حضوراً منذوراً للشهادة فى رحم الغيب (القصيدة بيت يستشهد على راحة المدن الغافيات) . ومن هنـا فلابـد حينئذٍ من أن يكون السفر نوعاً من التحدى مادام :

غريب أنا
وقومى لا يعشقون السفر
ولا يكرمون الغريب

السفر عبر (صحراء من أعين الرقباء ، وسبعة أبحر) لابد أن يتضمن ما يتجاوب مع رغبة السكون الدامى فى المستقبل بما هو حلمٌ يتجاوز الحالة الحاضرة ؛ تلك التى تتجسد رمزاً للتدافع بـين الليل والنهـار ، وبـين النافـذة المفتوحة ، والجـدار الـذى يحجب الأفق المفتوح :

وها أنذا أصنع الفلك منتظراً
أن تُفتّحَ أبواب نافورة الحلم فى الأرضِ
أو تستجيب عيون السماءْ
(مسافر فى الطوفان)

وقد تتواتر أشكالٌ مختلفةٌ من التبديـات الثلاثة فى النص الواحد بمـا يشبه تـدحرج الحجر ذاته على وجوهه الستةِ أثناء انزلاقه من أعلى (كجلمود صخرٍ حطه السيلُ من علِ) ، وكأن الطوفان يتقلّب به فى الأزمنة والأمكنة على اختلافها وتباينها فى دوراتٍ متعاقبةٍ من السفر الأبدى ، ومن العـذاب الأبـدى الـذى نُـذِرَ لـه (تنتـالـوس) فى الأسطورة .

يبدو أنك يا (تنتالوس)
ستظل تعانى الضربة تلو الضربة
تسلمك الصخرة للتنين .
يسلمك الظمأ إلى الشمس الملتهبة
(تنتالوس)

وقد تكون أسطورة (الطوفان) ــ وهو ما أعتقد فيه ــ مفتاحاً من مفاتيح الدلالـة الأساسية فى فهم هذا الديوان ككلٍّ شاملٍ موحّدٍ فى بنيته ، ولكن أساطير أخرى مختلفةٌ تدخل ولو بشكل ثانوىٍّ فى نسيـج القصيد الشعرى بما يـدعم من وظيفـة الأسـطورة الجـوهريـة ، وينوّع عليهـا ، ويفرّعهـا . ولـذلك فـإن « كلا من الشعر والأسطورة يتلاقيان فى إضفائهما على الزمن مرتبةً خاصةً تجعل الماضى مستقبلاً دائماً وقابلاً لأن يكون حاضراً فى جميع الأوقات »[٤] . وإذا كـان هذا شأنَ كل منهما منفرداً فلا شك بعد ذلك فى كـوْنِ تضافـرهما وتـداخلهـما وتـواشـج خيوطهما يمثّل تأكيداً وإلحاحاً على هذه القيمةِ الجمالية للزمن .

وإذا كانت الأسطورة الفاعلة ــ فيما يقول جون ت . نوتنـال ــ هى تلك التى تهىء تأويلاً للحقيقة أو الواقع له نفاذه العاطفى والأيديولوجى[٥] ، فإن فى وسعنا القول أن أسطورة (الطوفان) فى هذا الديوان لمحمد محمد الشهاوى وقد هيأت لهذا التأويل ، وذلك النفـاذ ، بقـدر الـدافعيـة الغنـائيـة ذات الصبغـة الصوفية إلى وجودهـا ، دون أن تتجاوز ذلك إلى تركيب دارمىٍّ حافلٍ بتعدد الأصوات أو صراع الضمائر (هوــ أنا ــ هم ــ نحن) أو تذبذبـات الأحداث بـين صعـودٍ (إلى) وهبـوطٍ (من) . ويبقى للشهـاوى ذلـك المغنى ــ حـائرِ القلبِ ــ شرفُ أن عزفها على مسمعٍ من الجميع :

و ياأعصر الموتِ التى هزئت بنا
أما لديارٍ قد طواها المدى نشرُ ؟
أرانا كأهلِ الكهفِ من ألف حقبةٍ
نعـانق ليـلاً جـاثيـاً مـالـه فجـرُ
أخاف من الطوفـان يأتى ولم نـزلْ
نقاتل بالسيفِ الذى فـاته النصـرُ
أخاف من الطوفـان يأتى ولم نـزلْ
لتلك الغـرانيق الصدارة والـذكرُ
سـلامٌ على مجـدٍ بـأنـدلس الأسى
أضـاعـتـه منـا الغيـدُ والعـودُ والخمُر !!
(تنويعات على وتر الفجيعة)

◆

هوامش :

(١) أنظر فراس السواح ، مغامرة العقل الأولى ، سفر الطوفان ، دار الكلمة للنشر ، بيروت ١٩٨٢ بدءاً من ص١٢١ إلى ص١٦٩ .

(٢) د. صبرى حافظ ، استشراف الشعر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥ ، ص ٤٥ .

(٣) انظر كينيث بورك ، العملية الشعرية ، خمسة مداخل إلى النقد الأدبى ، مقالات معاصرة فى النقد تصنيف ويلبرس . سكوت . دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص ٩٢ .

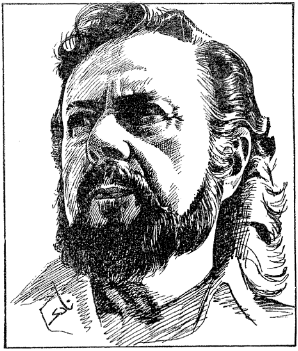
(٤) د. صلاح فضل ، منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٨ ص ٣١١ ، ص ٣١٢ .

(٥) جـون . ت . نـوتنـال ، الأسـطورة فى الخلق الشعرى عند اغريبا دو بينيه ، الأسطورة والرمز ، ت . جبرا ابراهيم جبـرا ، المؤسسة العـربيـة للدراسات والنشر ١٩٨٠ ص ٥٧ ◆

شعر مترجم

إشارات

للشاعر اليونانى : يانيس ريتسوس
ترجمة : رفعت سلام



● يانيس ريتسوس (١٩٠٩ ــ) هو أهم شاعر يونانى معاصر ، وخاصة بعد رحيل رفاقه الكبار : كفافى وكازانتزاكى . . وقد ترجمت أعماله إلى العديد من اللغات الأجنبية .

صباح

فتحَت المصاريع
علّقت الملاءات على عتبة النافذة .
حدّق طائرٌ فى عينيها .
همست : أننى وحيدةٌ .
دخلت الغرفة .
المرآة ــ أيضا ــ نافذة .
لو قفزتُ منها لسقطتُ بين ذراعىْ ◆

ذات ليلة

كان القصر موصداً لسنواتٍ طويلة ،
تدريجياً ، كانت الأسيجةُ ، والأقفالُ ، والشرفات
تتساقطُ منفردة ،
إلى أن أُضىء الطابقُ الثانى كله فجأةً ذات ليلة ،
ونوافذُه الثمانى مفتوحة على مصاريعها ،
وبابا الشرفتين مفتوحان بلا ستائر .

توقف المارةُ القلائلُ ونظروا .
الصمت .

تداخلات

الشمسُ غاصت ، قرنفليةً ، برتقالية .
والبحرُ معتمٌ ، أخضر لا زوردى .
بعيداً ، ثمة قارب ــ
علامة سوداء متأرجحة .
نهض شخصٌ ما وصاح : « قارب ، قارب » .
الآخرون ــ فى المقهى ــ تركوا مقاعدهم ، ونظروا
كان ثمة قارب بالتأكيد .
ولكن الرجل الذى صاح ،
نظر لأسفل
كما لو كان مُذنباً ، تحت النظرات المتجهمة للآخرين ،
وقال فى صوتٍ خفيض :
« لقد كذبتُ عليكم » ◆

لا حياة .
ميدانُ مضاءُ الفراغ .
عدا مرآةٍ قديمةٍ ، تستندُ على الجدار ،
ذات حليةٍ ثقيلةٍ من خشبٍ أسود مزخرف ،
تعكس حوافَ الطابقِ العفِنِ المتقاربة
إلى عُمقٍ خيالى ◆

ظهيرة

خلعوا ثيابهم وقفزوا إلى البحر ،
الثالثة من بعد الظهر ،
والماءُ الباردُ لم يمنع أبداً تلامسهم .
ومضِ الشاطىء بعيداً بقدر ما يمكنُ للمرءِ أن يرى ،
ميتاً ،
مهجوراً ،
عارياً ،
والبيوتُ البعيدةُ موصدة .
تلاشى العالمُ وهو يومض .
كانت عربةُ كارو تخرجُ من دائرةِ البصرِ في نهايةِ الشارع .
وعلى سطح مكتبِ البريدِ علمٌ مرفوعٌ على صاريةٍ قصيرة .
فمن الذى مات ؟ ◆

ظل

عندما أغمضَ عينيه لم يستطع أن يتذكرَ أىَّ شىء عن ذلك الصيف .

غير ضباب ذهبىٍّ والإحساس بالدفء من خاتمه
وأيضا الظَّهرِ العريض ، العارى ، الذى لوَّحته الشمس
لفلاح شابٍ لمحه خطفاً خلف الصفصاف
ـــ الساعة الثانية بعد الظهر ـــ
وهو عائدٌ من البحر ـــ
وكانت رائحةُ طحالبَ محترقةٍ تنتشر .
فى نفسِ الوقتِ سُمعت صفارةُ الزورقِ وصوتُ حشراتِ الحصاد .

التماثيلُ ، بالتأكيد ، صُنِعت بعد ذلك بوقتٍ طويل ◆



صيف

سار من طرفِ الشاطىء إلى الطرفِ الآخر ،
مرحاً فى مجدِ الشمس ومجدِ فتوته .
كان معتاداً على القفزِ فى البحر
ليجعل بشرته لامعةً ـــ ذهبية ،
بلونِ الفناء .
لاحقته همساتُ الإعجابِ ، من الرجالِ والنساءِ .
على بُعدِ عدةِ أقدامٍ خلفه جاءت فتاةٌ من القرية ،
تحملُ ملابسه فى احترام ،
دائماً على مسافةٍ ما ـــ
لم تكن لترفعَ عينيها لتنظر إليه ـــ
غاضبة قليلاً وسعيدةً باحتشادِها الوفى .
ذات يومٍ تشاجرا ومنعها من حملِ ملابسه .
رمتها على الرمال ـــ
حملت فقط صندله ،
وضعته تحت إبطها واختفت راكضة ،
مُخلفةً وراءها فى وقدةِ الشمس
سحابةً صغيرةً خرقاءَ من قدميها العاريين ◆

شعر مترجم

قصائد للشاعر اليوغسلافى : بلاجيه كونسكى

تقديم وترجمة :
د. جمال الدين سيد محمد

ولد بلاجية كونسكى فى قرية بريجوفو بالقرب من مدينة برليب فى مقدونية فى عام ١٩٢١ . وقد أنهى دراسته الثانوية فى مدينتى « برليب » وكراجويفاتس ودرس علوم اللغة والأدب بكلية الفلسفة فى جامعتى بلغراد وصوفيا . ومنذ عام ١٩٤٦ وهو أستاذ بكلية الفلسفة فى سكوبلى . وهو أحد مؤسسى هذه الكلية وكان عميدها ثم عمل مديرا للجامعة ، وتولى العديد من المناصب الهامة فى مجال الثقافة والأدب .

وبعد حصول مقدونية على استقلالها ، فى إطار يوغسلافيا الاتحادية استطاع كونسكى لأول مرة أن يعبر بمنتهى الحرية عن الشخصية المقدونية القومية ، وعمل على بناء قواعد اللغة المقدونية وهنا يجب التنويه بأن كونسكى كان له دور ريادى طليعى فى تشييد اللغة المقدونية الأدبية ، وهو من أوائل من وضعوا أسس علوم اللغة المقدونية وعلوم الآداب المقدونية . وفى هذا المضمار نشر العديد من الأبحاث والدراسات فى مجال اللغة المقدونية وأدبها . ومما لا ريب فيه أن كونسكى هو الشخصية الرائدة فى إقامة النموذج الأول الذى يمثل جزءا أساسيا من الوعى القومى .

ومن أشهر دواوينه : الأرض والحب (١٩٤٨) قصائد (فى ١٩٥٣) المطرزة (فى ١٩٥٥) ذكريات (فى ١٩٧٤) وغيرها من القصائد التى حصلت على العديد من الجوائز هذا بالاضافة إلى ترجمته للملحمة « السلاسل الجبلية » للشاعر اليوغسلافى نيجوش ، وترجمته لبعض مؤلفات هنيريك هامين وشكسبير والكسندر بلوك . وذلك بجانب كتاباته فى مجال القصة القصيرة والدراسات الأدبية .

وقد بدأ كونسكى حياته الأدبية بكتابة ملحمة ثورية وطنية عن حرب التحرير وعن البناء الأشتراكى فى بداية الاستقلال . وهذه الأشعار من حيث زمنها وأسلوبها وظروفها الأدبية والتاريخية ، تؤكد التطور الكامل للنشاط الابداعى وثمارة وبالهام رائع قدم صورا من الماضى ومن الفولكلور ، هذا علاوة على أنه استحدث الربط بين رموز الماضى ودروسه المستفادة وبين الهيكل الروحى الحديث والأحساس العصرى عن طريق استخدام الكلمات المعبرة الملائمة وابراز الحماس العاطفى المتفجر .

ومن أشعاره يمكننا أن نستكشف ثلاثة موضوعات رئيسية . الموضوع الشعرى الأول مرتبط بمقدونية كوطن له ، وبماضيها وتاريخها النضالى ، وهذا الموضوع يسيطر على كثير من مؤلفاته . والموضوع الثانى يتعلق بحرب التحرير الشعبية باعتبارها نقطة التحول الثورية فى الكفاح الدامى للشعب المقدونى الذى انتزع لأول مرة حريته الاجتماعية والقومية . وعبر كلمات هذا الشعر يتم ثانية إعادة صياغة مصير الشاعر ومصير شعبه المقدونى ويبرز الشاعر المصير السىء الكئيب لشعبه والمهالك التى خاضها وذاق مرارتها إلى أن وصل إلى الحرب التى سيخرج منها منتصرا ليرى شمس الحرية تسطع على وطنه .

والموضوع الثالث ، وهو صاحب النصيب الأكبر من قصائده ، يتعلق بالمشاكل العاطفية وآلامها وشكوكها . وكان كونسكى يعطى تدريجيا الأولوية للموضوع الثالث إلا أن شعره من الناحية الجوهرية لا يقوم أساسا على الموضوعات والأفكار وإنما على المعايشة الأليفة المتناسقة للإنسان ولوجوده على هذه الأرض .

وخلال حركة التجديد التى سادت الأدب المقدونى خلال فترة الستينات من هذا القرن تكررت بعض المضامين والأشكال الخاصة بمذهبى اللامعقول والوجودية ، غير أن حركة التجديد أبرزت أساليبها الفكرية واللفظية وفى هذا المضمار تمكن كونسكى من أن يبتدع صوته العاطفى الخاص به ، وهو صوت بسيط وقوى فى آن واحد . واستطاع أن يضع الحدود المتعلقة بشكل خاص بالشعر المقدونى ونجح فى أن يضفى على الشعر الكلاسيكى البسيط لمحة من التأمل الروحى وأن يضمن له القيمة التصويرية المعبرة .



والحقيقة أن شعر كونسكى شعر مفتوح لا يعرف الاطارات المغلقة التى يتم بها وضع القيود على بيت الشعر وعلى حب استطلاع الشاعر ، وانفتاح هذا الشعر ديناميكى وهو دائب الحركة والشاعر يثير من البداية وحتى النهاية الفكرة التى يريد التعبير عنها ولكنه يضفى عليها نظرة جديدة وضوءا جديدا إلى أن يصل إلى الذروة والتجسيد وإلى نقاء وتناسق الجوهر . ويعد كونسكى من شعراء هذا العصر الذين نجحوا فى أن يحولوا ألمهم وكآبتهم ووحدتهم فى هباء الزمن الذى ولى بحيث يصبح مصيرا لهم ومصيرا للإنسان المعاصر ومصير للزمن الحالى . وليس هذا من قبيل التشاؤم أو اليأس إنه حزن حقيقى حزن على الحياة التى تمضى وعلى النضج والخبرة اللذين يكتملان بالضبط حينما تأخذ الحياة فى الانحسار .

ومن المؤكد أن أشعار الشاعر اليوغسلافى بلاجيه كونسكى فريدة من حيث نضجها العاطفى والفكرى ومن حيث عمقها وقوة تجربتها وخبرتها ومن حيث نقاء وتميز تعبيرها .

وفيما يلى بعض نماذج من أشعاره :

غلام يغفو بجانب البحيرة

أنت تنام أيها الصغير
والبحيرة تستغرق فى التفكير
فالبحيرة تعد لك مصيرك
أنت تنام وهى
كالرذاذ الخفيف تدخل إلى نفسك
وكأنها تدخل إلى خليج
صغير من الأحجار البيضاء
يُرى فيه كل حجر .

* * *

أنت تنام
وأصغر رجرجة بها
كالخيط تقود إلى تلك الأمواج العالية
التى ستولد ذات مرة وتبكى وتحملك
نم أيها الطفل
فالبحيرة ستبنى روحك
وتفكر فى انفعالاتك التالية ◆

الشكل

أفهم خطوط وجه الرجل
التى تبرز منها الخشونة والصلابة ،
وأفهم أيضا أنفه الشيطانى
بقبحه الذى يحمله ،
أفهم هذا ـ وأنظر إليه بابتسامة ،
إلا أن شكلك لغز عسير علىّ ◆

الفراق

مكتوب علينا أن نحب فى يوم ،
وأن يبلغنا الحزن عند الفراق ،
وأن نقول رغم ذلك : لا تنس الآن !
وربما لن نلتقى بعد ذلك على الإطلاق
فى طريقنا إنهار كثير من الجسور ،
فى طريقنا احترق كثير من المدن ،
فى طريقنا إنطلق الرصاص على الجبهة
ومع ذلك فالحزن يبلغنا عند الفراق
ومع ذلك نقول : لا تنسنى
وهل سنلتقى بعد ذلك على الإطلاق ؟ ◆

الأطلال

الأطلال
أجدار أم حجر ؟
الطحلب الأخضر فى كل شق
والسحلية الصفراء ـ الضيف المتصلب
والشمس الخريفية تطل على الأطلال .
تلك هى الحقيقة ◆

الحب

لا ، لا تأتى ، لأنك ستكونين حزينة ،
بالرغم من كل شوقى فإنى أتجمد
لماذا أخفيت الشباب فى اللاعودة القاتمة
وتدفعيننى بكل قوتك إلى الوراء خداعا ،
ولكن هل أبتسم لك فى هدوء على ذلك ،
أجل ، أحببت ، والآن يتملكنى الزمهرير .
لا ياحبيبتى ، ستكونين حزينة ◆

قصائد للشاعرة النمساوية : الزة تيلش

لأنها قرأت ألف ليلة وليلة جاءت إلى الشرق . ظلت تحلم بالشرق سنوات وسنوات منذ أيام الطفولة ، حتى حانت الفرصة . ومصر هى الشرق بكل روعته وعظمته وجاذبيته . جاءت إلى مصر تطالع شيئا من أعمالها ، وتجدد الشحنة الوجدانية التى يتحرك بها قلب الفنان . وهل هناك طريق أفضل من الاتصال الوثيق بالواقع الغنى المثير ، بهذا الواقع المنوع الذى يرتوى من روافد تمتد إلى كل ركن من أركان المكان ؛ وكل لحظة من لحظات الزمان . وهى مأخوذة منذ اللحظة الأولى ، تارة تحس كأنها فى بيئة أليفة إليها منذ عرفت شهرزاد ، وتارة تشعر بالغرابة والغربة ، فهذه الحياة هنا لا تتصل أسبابها كالحياة فى الغرب ، تارة أن البشر هنا كالبشر فى كل مكان ، وتارة تبهر بسماتهم المميزة فهم يتلقونها بوجوه ضاحكة مستبشرة كلها أمل وتفاؤ ل ، والأمل والتفاؤ ل كلمتان أساسيتان فى شعرها .

وهى بحكم نشأتها : انسان على الطريق ، يبحث عن الوطن ، عن الأرض الحنون والقلوب الدافئة . ولدت الزه تيلش فى العشرين من مارس عام ١٩٢٩ فى المنطقة الجنوبية من اقليم مورافيا الذى كان آنذاك جزءا من الديار الألمانية ثم انتهى أمره بعد هزيمة ألمانيا فى الحرب العالمية الثانية إلى تشيكوسلوفاكيا . نشأت هناك ، وأمضت سنوات عمرها الأولى حتى العاشرة فى مورافيا هذه حتى اندلعت نيران الحرب العالمية الثانية فانقلبت الموازين ، وبدأت المعاناة بأوسع معانيها ، معاناة شملت لقمة العيش ومكان السكنى وخشب التدفأة ، وهزت أركان بيئة العائلة والمدرسة والعمل وجماعة الصحاب والأصدقاء ، وأهل الحى والوطن والأمة . واستطاعت الزه وهى فى السادسة عشرة أن تركب آخر قطار متجه إلى النمسا ، وبدأت فيه مرحلة جديدة من حياتها . كان التجاؤ ها إلى النمسا يعنى أنها نجت من المصير الفظيع الذى تعرض له الملايين من الناطقين بالالمانية والمنتمين إلى الأمة الألمانية فى تلك البقاع الشرقية ، ولكنها تعرضت كغيرها من النازحين لمحنة الفقر المدقع وشق الطريق تحت أشد الظروف قسوة . وصلب عودها وسط المعاناة فأتمت تعليمها الثانوى ثم التحقت بالجامعة ودرست اللغة الألمانية وآدابها وعلوم الصحافة ، وحصلت على الدكتوراه (١٩٥٣) وتعرفت وهى بعد طالبة إلى طالب الطب برنهارد تيلش ، وتزوجا (١٩٥٠) وحصلت بالزواج على الجنسية النمساوية . وعاشت حياة أسرية هانئة ، ورزقت بأربعة أولاد بقى منهم اثنان على قيد الحياة ، عرفت معهما معنى الأمومة والحياة العائلية السعيدة .

ومن المؤكد أن الزة تيلش تأثرت بالجو الأدبى الذى كان يسود البيت ، فقد عُرف عن أبيها ، الذى كان يمارس الطب بنجاح ، أنه كان شديد الاهتمام بالأدب وأنه ألف كتابا عن الأديب الألمانى هوفمان . وهى تحكى عن نفسها أنها كتبت كثيراً وهى بنت صغيرة ، وظلت تعالج ألوانا مختلفة ، وبخاصة القصيدة ، حتى اكتشفها الناقد رودولف فالماير ، وظهر أول ديوان لها فى عام ١٩٦٦ بعنوان « فى حديقة برتقالى » فلقى ترحيباً كبيراً ، فهذه شاعرة تعبر عن نفسها تعبيراً بسيطاً سهلاً حديثاً ، دون أن تغرق فيما يغرق فيها كثير من الشعراء المحدثين من التجريب والتطرف .

وتتابعت دواوينها : « الخريف شراعى » (١٩٧٧) « نداء القمر » (١٩٧٠) « وقت المطر » (١٩٨١) « وغير قابل للاثبات »(١٩٨٢) « وتقرير مؤقت » (١٩٨٦) .

وتكتب إلزه تيلش المقالة الأدبية وتنشرها فى المجلة الأدبية « بوديوم » التى تشترك فى هيئة تحريرها ، ومجلة « راميه » وغيرها .ـ ولمع اسمها فى عدد من الكتابات النثرية تشمل القصة القصيرة والقصة الطويلة والرواية الطويلة نذكر من قصصها القصيرة مجموعة « فيل فى شارعنا » (١٩٧٧) والقصة الطويلة « شاطىء غريب » (١٩٨٤) والرواية الطويلة « هرم الأجداد القدامى » (١٩٨٠) والرواية الطويلة الثانية « البحث عن وطن » (١٩٨٢) التى ◄

ترجمة
د. مصطفى ماهر

شركاء ساكنون

عندما نتناول الطعام
يجلس دائما واحد منهم
معنا إلى المائدة .
لا ذراع له
لا ساق له
لا عين له .
(آثار دماء
على السجادة
آثار دماء فى كل مكان)
عندما نخرج إلى الطريق
يسير دائما واحد منهم
بجوارنا

ترتبط بالرواية الأولى ارتباطا وثيقاً فهما عمل واحد من قبيل السيرة الذاتية تحكى فيه الأديبة الشاعرة عن ذكرياتها عن الوطن الضائع .

تكتب إلزة تيلش من منطلق الأمل والإيمان بالقيم الانسانية ، وبأن الإنسان قد تغيب عنه فى غمرة الحياة المضطربة ، والمشكلات اليومية الكثيرة ، حقائق تمس كيانه ووجوده ، ومستقبله ، ولكنه قادر على إدراكها عندما تمس دائرة الوعى ، قادر على اتخاذ القرار . فهذه هى (إيرينه) فى قصة « شاطىء غريب » تظن أنها وصلت فى حياتها إلى نقطة اللاعودة ، فقد تقطعت الصلة بينها وبين دائرة انتمائها ، ولكنها لا تستجيب لدعوة اليأس ، وتفهم أن الحياة معناها أن يعيش الإنسان مع مشاكله ، سواء منها تلك التى تقبل الحل ، أو تلك التى لا تقبل الحل .

ولغة الشعر هى فى رأيها اللغة التى تندفع مباشرة إلى وجدان الإنسان وفكره وتهزه هزاً ، أولاً بتأثيرها الجمالى ، ثم بما هو وراء هذا التأثير الجمالى من تأثيرات لا سبيل إلى حصرها . وهى لا ترى حاجة إلى ارهاق القارىء بألوان من التجريب العقيم والغموض الذى يعوق التواصل بين الفنان المبدع والمستمع المتأمل . فى ديوانها « دعاء القمر » تكتب عن القتلة الذين يختبئون بيننا ويشعلون نار الحروب ◆

أثر الخنق أحمر
على رقبته
والحبل
فى يده
وواحد منهم ينام
معنا
بيننا
يدفىء علينا
أطرافه
المتجمدة من البرد
ولهذا نحس
دائما
بشىء من البرودة
فى القلب ◆

وتستخدم الشاعرة صورا من ألف ليلة وليلة لتعبر عن مشكلات الإنسان فى عصرنا الحاضر وهى مشكلات لا يفيد فى حلها السحر :

بدايات الحكايات

يحكى أن ملكا
كان فى سمرقند
كان يحب الأسماك الملونة .
ويحكى أن صياداً كان هناك
وكان شيخا هرماً
وكان فقيرا مسكيناً
(يا سحر الشر
نجّه من البحر إلى البر !)
يحكى أن صياداً كان هناك
فى سمرقند
وكان أصلا ملكا
انقلب إلى صياد .
(فكروا فى أعمالكم)
وكان هناك ملك
هو شهريار
فك إسار
الأسماك الملونة .
أين البحيرة
أين الملك
أين سمرقند
بعيد
الصياد وحده
يعرف أين ◆

وتحت عنوان

« بحثا عن طفولة » :

إلى بعيد
جريت
إذْ نويت
أن أبحث عن طفولتى
بحذائها الصغير
الهالك
وجيوبها المليئة
بالحب
بين المطر
والثلوج
فوق التلال
فى دروب غائرة
فوق أطلال
بيوتٍ تهدمت
من خلال المد والجزر
من وراء البحور السبعة
حتى الهوة السحيقة السوداء
فى نهاية الكون ◆

وعن الأمل
كتبت هذه القصيدة :

هذا ملك لى
هذه المنضدة
هذا الكرسى
هذا الربيع
هذه السكين
المشحوذة الحادة
هذه السمكة
الميتة على الصحن
هذا الخبز
هذه السكتة القلبية
هذه اللحظة من الحب
هذه الفكرة
التى لا تبوح بأسرارى
نشيد هذا الطائر
هذه الصيحة الثالثة
التى يطلقها الديك
هذا المساء
هذا الخوف
ونسيج العنكبوت
هذا الخيط
الرقيق
من الأمل ◆

وحول أخلاق العصر
تدور القصيدة التالية :

إلى المخترعين فى سجل ميلادهم

دعونا نخترع ونخترع
ونمد فى الاختراع
ونزيد
الخبز الصناعى
والتفاحة الصناعية
والدودة الصناعية

الوردة الصناعية
اخترعناها من زمان
والحب الصناعى

هيا اسرعوا يا أخوان
نحن بحاجة
إلى الدموع الصناعية

فكل ما هو طبيعى
يذبل بسرعة مفرطة
فوق القبور ◆

الوهم والحقيقة في مسرح صلاح عبد الصبور

عرض : قطب عبد العزيز بسيونى



صلاح عبد الصبور

لقد شغلت جدليةُ الوهم والحقيقة أذهان الفلاسفة منذ قديم الزمان ، وظلت محوراً من أهم محاور البحث لدى كل فيلسوف على مدار تاريخ الفكر الفلسفى ، سواء ما تعلق منها بالكون أوالإنسان أو الاجتماع . وإذا كانت قضية الصراع بين الوهم والحقيقة قد استحوذت على اهتمام الفلاسفة فقد شُغل بالتعبير عنها الأدباء وذلك لأن الأدب ينعكس بصوره المختلفة عن الإفكار الفلسفية والمعتقدات الايدولوجية بداخل كل أديب . ويتبلور فى ملامحه العامة من هذه الصراعات الفكرية مع واقع المجتمعات متأثراً بعوامل البيئة فى عصره . ومن هنا اعتمدت النظريات الأدبية والنقدية فى مختلف العصور على المناخ الفلسفى السائد فى تلك الحقبة الزمانية . ولهذا نجد الصراع بين الوهم والحقيقة يهيمن على الأدب العالمىّ بصفة عامة وعلى المسرح بصفة خاصة حيث نراه ماثلاً فى كل عمل دراميّ جيد ابتداءً من المسرح الإغريقى ومروراً بالمسرح الاليزابيتى حتى المسرح الحديث .

وكما شغلت هذه القضية الأدب العالمى فكذلك نراه تستوقفنا بشكل ملحوظ فى اعمال صلاح عبد الصبور الدرامية . وظل غارقاً فى البحث عن الحدود الفاصلة بين الوهم والحقيقة حتى نفد عمره وقلمه فى التعبير عن مضمونها وملامحها الفكرية والأدبية . وكما قال فى شعره :

– تظل حقيقة فى القلب توجعُه وتضنيه
– ولو جفت بحار القول لم يُبْجر بها خاطر
– ولم ينشر شراع الظنّ فوق مياها ملامح
– وذلك أنَّ ما نلقاه لا نبغيه
– وما نَبْغيه لا نلقاه

فأية حقيقةٍ تلك التى كان يبحث عنها الشاعر صلاح عبد الصبوَر وأىُّ وهم ذلك الذى أضناه وهل استطاع الشاعر أنّ يحسم مشكلة الصراع بين الوهم والحقيقة بشكل محدد تحديداً فكرياً أو شعرياً أو مسرحياً ؟ تلك هى القضية التى شغلت الشاعر صلاح عبد الصبور واستوقفت الباحث عادل يني إبراهيم منصور لتشكل له ظاهرة استحق بدراستها ميل درجة الماجستير من معهد النقد الفنى بأكاديمية الفنون بالقاهرة والتى أشرف عليها الدكتورة نهاد صليحة وناقشها الدكتور عز الدين اسماعيل والدكتور صلاح فضل .

وقد كان من أهم أسباب شغف الباحث بدراسة أعمال صلاح عبد الصبور بصفة عامة ومسرحه الشعرى بصفة خاصة ، أن الباحث شاعر من شعراء السبعينيات فى مصر ، وله العديد من القصائد الشعرية التى أذيعت بالبرامج الأدبية بالإذاعة المصرية ونشر بعضها فى الصحف والمجلات القاهرية . وقد أراد أن يجمع برسالته العلمية عن المسرح الشعرى عند صلاح عبد الصبور بين الحسّ الشعرىّ والرؤية النقدية الموضوعية منطلقا بذلك من مقولتين نقديتين هامتين :

المقولة الأولى : الشاعر بصفة خاصة ، والفنان بصفة عامة لكل منهما الحق وعلى كل واجب . أن يكون هو نفسه الناقد الأول لعمله الفنى .

المقولة الثانية : أنّ أى عمل فنىّ هو فى المقام الأول رؤية نقدية تعيد التعبير عن الواقع المادى (أى الحقيقة المادية) والواقع النفسى وكذلك الحقيقة المجردة ، كما أنّ العمل الفنىّ لا يكتفى بإعادة تصوير الحقيقة بل يرتقى إلى درجة إعادة تفسيرها ثم يصل إلى الذروة عندما يتمكن الفنان بفنه من تغيير الواقع وتجسيد الحقيقة المجردة أو تجريد الحقيقة المجسدة ، وذلك بازالة الأوهام الفكرية والاجتماعية التى تطمس الحقيقة وتزيف الواقع . لقد امتدت حياة الشاعر صلاح عبد الصبور خمسين عاماً بين عامى ١٩٣١ إلى ١٩٨١ م .

فكانت حياته رحلة عناءٍ ومكابدة إنسانية فى الفكر والشعر والمسرح ، للإمساك بمشعل الحقيقة أينما ظهر حتى دفعته المحاولات إلى أن يجوب خضم التراث الإنسانىّ عربياً وغربياً وأدبياً وفلسفياً واسلامياً ومسيحياً واقعياً ورومانسياً ، وتحمل هذا الباحث عن الحقيقة عناء المسافات حتى يصل إلى ضوء الحقيقة يأنس به ولو لحظات معدودة ولو أدى إلى احتراقه راضياً . والواقع أن مشكلة الشاعر هى امتداد لمشكلة فكرية وفلسفية مزمنة عبر تاريخ الفلسفة والأدب حتى العصر الحديث . وكلها تؤكد أن الخطأ التراجيدى هو خطأ معرفى فى صميمه . بحيث يشكل الخلط بين الوهم والحقيقة فى حياة أية شخصية تراجيدية خطراً على هذه الحياة بل وموتاً لها .

ومن هنا تبلور هذا السؤال فى ذهن الباحث . هل يمكن أن يكون جدلية الوهم والحقيقة مفتاحاً لفهم وشرح مسرح صلاح عبد الصبور وذلك من خلال النسيج الفكرى والبناء الدرامىّ لهذا المسرح ؟!

استوحت الإجابة على هذا السؤال محاولة حل اشكالية تعريف الوهم والحقيقة تعريفاً لغويا وفلسفياً وأدبيا وهذا ما تناوله فى مقدمة الرسالة .

واستقر فى بداية بحثه على الملاحظات الآتية :

أولا : أن العلاقة بين مفهومى الوهم والحقيقة هى علاقة متداخلة وليست علاقة تناقضية فحسب وذلك على عكس التصور الشائع عن هذه العلاقات . فبالرغم من الايجابية والثبات العميق ، وهى السمات الاساسية لمفهوم الحقيقة وبالرغم من السلبية والتغير والسطحية التى ينطوى عليها مفهوم الوهم ، بالرغم من ذلك التناقض الواضح بين المفهومين فإن للوهم تعريفاً آخر هو أنه يدخل فى باب التوهم بمعنى التفرس (التفرس) والتنبؤ والتخيل . هذا المعنى الدقيق للتوهم يجعل للوهم مفهوماً ايجابياً يتداخل مع مفهوم الحقيقة حيث يشى بإمكانية تمهيد التوهم للتحقق العيانى . من هنا تصبح أحلام اليقظة عند الفنانين والعلماء والتى تبدو فى ظاهرها أوهاماً وخبات ــ تصبح هذه الاحلام ارهاصا للحقائق الفنية والعلمية التى تخلق منها .

ومن تلك النقطة حاول الباحث أن يكشف أبعاد الصراع بين الوهم والحقيقة بأشكالها المختلفة التى تعرض لها صلاح عبد الصبور فى أعماله .

وذلك استناداً إلى تصور أساسىّ لاسبقية الصراع كمرحلة معاناة فكرية تسبق بالضرورة مرحلة التدخل بين الوهم والحقيقة والتى يمكن أن يكون عبد الصبور قد توقف عندها بعد معاناة مريرة من الصراع بينهما . وذلك لأن التداخل وإن بدا فى ظاهره استاتيكيا إلا أنّ مشغوف باكتشاف الصراع المتوتر الكامن ، فى عمق هذا التداخل أو السابق عليه .

ثانيا : إن هذه الدراسة العلمية تهتم فى المقام الأول بالحقائق النسبية وما يقابلها من أوهام فكرية واجتماعية وسياسية وفنية مما انشغلّ به صلاح عبد الصبور وحاول أن يصل إلى تحديدات نسبية لما تصوره من حقائق وما ظنه من أوهام أما الحقيقة المطلقة فقد حاول الباحث أن يتجنب اقحامها فى مثل هذه الصراعات النسبية ، إذ أن طبيعة التناول الزمنىّ لأى صراع بين أى وهم وأية حقيقة يجعل مسألة نسبية .

فى الفصل الأول : مشكلة الفعل فى مأساة الحلاج :

هل كان الحلاج كشخصية درامية فى مسرح عبد الصبور فاعلاً حقيقياً من أجل تغيير المجتمع ؟ أم أنه قصر فعله على البوح بكلمات ضد الفساد الاجتماعىّ ؟!

وهل ارتكبت هذه الشخصية الدرامية خطأ ترجيدياً ينمّ سقطه ترجيدية حقيقية أم أن الحلاج ارتكب خطأ دينياً محضاً بسبب لوحه بسرّ العشق الالهىّ ؟!



صلاح عبد الصبور

هذه التساؤلات التى تنبع من الصراع بين الوهم والحقيقة حول شخصية الحلاج يمحصها الباحث ليصل إلى أقرب النتائج الموضوعية .

وفى هذا الصدد لاحظ الباحث أن هناك صراعاً بين الشاعر صلاح عبد الصبور وقناعه الدرامى (شخصية الحلاج) بحيث تنضح كلمات الحلاج فى المسرحية بكلمات سبق أن نظمها عبد الصبور شعراً كتعبير عن ذاته هو . هذا بالإضافة إلى صراعات أخرى أثيرت فى هذا الفصل بين شخصيتى الحلاج تاريخياً ودرامياً ثم بين نموذجى المتصوف الإسلامى والقديس الغربى .

الفصل الثانى : مشكلة الهوية فى مسافر ليل :

تثير شخصية عامل التذاكر فى هذه المسرحية ملابسات معقدة كثيرة حول حقيقة هويتها . فيتساءل الباحث عن انتماء هذا الطاغية إلى طغاة التاريخ من أمثال الأسكندر وتيمور لنك وهانيبال وهنكر وجونسون . . الخ ، أم أن صلاح عبد الصبور اراد أن يرمز بهذه الشخصية إلى شخصية مصرية حكمت حكماً دكتوريا فى عهد سابق . غير أن الباحث يخلص فى هذا الفصل إلى رمزية شخصية عامل التذاكر لكل نظام سياسىّ عسكرى مستبد ، وفى مقابل ذلك تكون شخصية المسافر رمزاً للمقهورين فى كل نظام اجتماعىّ عبر التاريخ .

كذلك حاول الباحث تميز الحقائق العبثية المطروحة فى هذه المسرحية عن غيرها من الحقائق المنطقية المتخفية وراء الستار العبثىّ .

الفصل الثالث : مشكلة الصدق فى « الأميرة تنتظر »

يكشف الباحث فى هذا الفصل عن مرارة الصراع بين الوهم الذى عاشت له الأميرة خمسة عشر خريفاً حتى أنها خانت أباها وتركت عشيقها الذى يدعى السمندل يقتحم فراش الملك المريض ليقتله ويستولى على العرش بعده ثم ينفى الأميرة الموهومة بعيداً عن مملكة أبيها خمسة عشر عاماً تصاحبها وصيفات ثلاثة منكوبات فى صدمة اميرتهن حتى أنهن يقمن كل ليلة حفل بكاء يحيين فيه مواجدهن الليلية المريرة حتى يصيبهن ذعر عصابىّ كلما تذكرن تلك الكذبة التى ارتكبها « السمندل » فى حق اميرتهن الصادقة المحبطة .



د . عز الدين اسماعيل

فإذا كان السمندل رمزاً صارخاً للوهم الجاثم على صدر الأميرة ، بحيث يشكل هذا الوهم كابوساً فإن هناك شخصية إيجابية واعية بالحتمية التاريخية التى تؤكد على ضرورة إزاحة الوهم مهما جثم ووجوب التخلص من الكاذب مهما تسلط . تلك الشخصية المستنيرة المقدامة يستعيرها صلاح عبد الصبور من التراث القصصى (ألف ليلة وليلة) متخذة اسم القرندل . وقد اعتمد عبد الصبور على شهرة هذه الشخصية وما هو معروف عنها من أن القروندليين هم أبناء ملوك . قُتل آباؤهم وانتزع ملكهم أو تخلواهم عن ملك آبائهم ليهيموا بين الناس حكماء صعاليك .

وقد ركز عبد الصبور على أن يجعل القرندل رمزاً للحقيقة التى ينبغى أن تناصرها الأميرة حتى لو أدت هذه الحقيقة إلى قتل العشيق الخائن أى قتل الوهم المتجسد فى صورة رجل خان امرأته أو حاكم خدع شعبه .

وفى خاتمة البحث حاول أن يستجمع الملامح المشتركة فى فكر صلاح عبد الصبور من خلال مسرحه الشعرى فيما يدور بصفة اساسية حول مشكلة الصراع بين الوهم والحقيقة . كما تعرض الباحث فى هذه الدراسة إلى جوانب أخرى تتصل بحياته ومؤلفاته وثقافته ومؤلفاته التى جعلت من البحث اكتمالاً لشاعر واديب وفكر استنفذ عمره وقلمه من أجل مصر .

أهم الملاحظات التى وردت على الرسالة (حول المناقشة)

أبدى الاستاذ الدكتور عز الدين اسماعيل ملاحظاته النقدية الأساسية على تفسير الباحث جميع أعمال صلاح عبد الصبور من خلال فكرة الصراع بين الوهم والحقيقة . ورأى الدكتور عز أن هذه ليست المقولة الوحيدة التى تحكم أعمال صلاح عبد الصبور كما رأى أن هذه الفكرة تشكل مدخلاً فلسفيا محفوفاً بالمخاطر إذا اعتمد عليه باحث لنقد أعمال كاملة لأحد الأدباء .

ولذلك كان يفضل الدكتور عز أن يكون عنوان البحث هو دراسة فى مسرح صلاح عبد الصبور بحيث يصلح هذا العنوان بشموليته أن يكون أكثر اتفاقاً مع شمولية تناول الباحث لأعمال عبد الصبور من الناحيتين الكمية والنوعية .

كما أبدى الدكتور عز الدين اسماعيل تحفظاً على استخدام الباحث لفظ بصراع لوصف العلاقة بين الوهم والحقيقة . كما أبدى تحفظاً آخر على وضع الوهم فى مقابل الحقيقة ورأى أن التقابل يكون أكثر قبولاً بين الحلم والواقع ، وأن العلاقة بين هذين المتقابلين الآخرين لا يحكمها بالضرورة بصراع وحده .

ثم اعترض الأستاذ الدكتور صلاح فضل على أن يكون عنوان الباب الأول من الرسالة هو الوهم والحقيقة وفى أعمال عبد الصبور غير الدرامية . وقد بنى اعتراضه على تناول هذه الأعمال غير الدرامية كان يمكن إيجازه ولستيعابه ضمن تمهيد للرسالة من تخصيص باب كامل لهذه الأعمال على أساس أن الرسالة تهتم أساساً بمسرح صلاح عبد الصبور أى بالأعمال الدرامية فى المقام الأول .

لذلك انتقد الدكتور صلاح فضل ــ متفقا بذلك مع ــ ملاحظة الدكتور عز الدين اسماعيل الحاح الباحث فى معظم مواضع الرسالة على فكرة الصراع بين الوهم والحقيقة واصرار الباحث على استخراج هذه الفكرة من أعماله ولو لم تكن واضحة فى بعض الأحيان .

والجدير بالذكر أن لجنة المناقشة قد اشارت بإمكانيات الباحث اللغوية والنقدية المتميزة بحيث اجمعت اللجنة على الحاسة الأدبية التى ينصح بها اسلوبه وكذلك الاستعداد النقدى الذى يؤهله للسير قدما فى هذا المجال .

وفى النهاية تم منح الباحث عادل ينى ابراهيم منصور درجة الماجستير فى الفنون باجماع لجنة المناقشة ◆

شعر مترجم

التقدم فى العمر

للشاعر الانجليزى : ماثيو أرنولد
تقديم وترجمة : بدر توفيق

■ ولد ماثيو أرنولد فى ٢٤ ديسمبر ١٨٢٢ ، فى مدينة صغيرة اسمها ليلهام على نهر التيمز حيث كان ابوه وعمه يديران مدرسة ، وكان ماثيو أكبر اشقائه الثمانية . واشتغل الأب بعد ذلك ناظرا لمدرسة أخرى ظل فيها من عام ١٨٢٨ حتى وفاته عام ١٨٤٢ . وخلال تلك الفترة شيد الأب منزلا ريفيا فى اقليم البحيرات حيث كانت الأسرة تقضى اجازتها ، وكانت تربطهم الصداقة بأسرة الشاعر الشهير وردزورث الذى كان ايضا يمتلك منزلا فى اقليم البحيرات .

■ بدأت اقامته فى لندن وهو فى الخامسة والعشرين حيث اشتغل سكرتيرا لرئيس مجلس اللوردات اللورد لاندسداون .

■ صدرت مجموعته الشعرية الأولى وهو فى السابعة والعشرين ، والمجموعة الثانية وهو فى الثلاثين ، والثالثة فى العام التالى ، ومسرحية مأساوية بعنوان ميروب وهو فى السادسة والثلاثين ، والمجموعة الشعرية الرابعة وهو فى الخامسة والأربعين وهى التى اخترت منها قصيدة « التقدم فى العمر »

■ تزوج وهو فى التاسعة والعشرين بعد قصة حب مع ابنة قاضى البلاط الملكى الذى لم يرحب به فى بداية الأمر لكن الزيجة تمت يوم ١٠ يونيو ١٨٥١ بعد أن انتقل بواسطة اللورد لاندسداون إلى وظيفة افضل كمفتش بالمدارس الابتدائية ، وامضى مع عروسه شهر العسل فى فرنسا وايطاليا

■ اختير وهو فى الخامسة والثلاثين ليكون استاذاً للشعر فى جامعة اكسفورد ، وكان عليه أن يلقى ثلاث محاضرات سنويا ، وظل يقوم بهذا العمل لمدة عشرة اعوام ، وكان أول من كسر قاعدة القاء المحاضرات فى اكسفورد باللغة اللاتينية حيث كان يلقيها بالانجليزية .

■ فقد وهو فى السادسة والأربعين اثنين من ابنائه فى عام واحد ، اولهما مات طفلا فى شهر يناير ١٨٦٨ ، والثانى مات فى نوفمبر من نفس العام وعمره ١٦ سنة ، أما ابنه الثالث فقد مات بعد ذلك بأربعة اعوام وعمره ١٨ عاما .

■ قام وهو فى الحادية والستين بجولة فى الولايات المتحدة (أكتوبر ١٨٨٣ إلى مارس ١٨٨٤) القى فيها سلسلة من المحاضرات نشرت عام ١٨٨٥ بعنوان « محاضرات فى امريكا »

■ فى ١٥ ابريل ١٨٨٨ مات ماثيو أرنولد وهو فى السادسة والستين ، تاركا تراثا هاما فى الشعر والنقد ، يتكرر طبعه على مرور الأعوام فى مجلد واحد يجمع ٥٤ عملاً شعرياً ، ٢٣ مقالا فى النقد ، ١٢ رسالة شخصية ◆

ماذا يعنى أن تتقدم فى العمر ؟
هل يعنى أن تفقد هيئتك بهاءها ورونقها ؟
وأن تفقد العين البريق الذى يلتمع فيها ؟
وأن يتنازل الجمال عن غصن غارة ؟
نعم ، ولكن ليس هذا فحسب

◆

هل هو الاحساس بأن قوانا
لا زهرة عمرنا فقط ، ولكن قوانا ــ تضمحل ؟
هل هو الشعور بأن كل طرف من أعضائنا
يصير أكثر تصلبا ، وكل أداء أقل أحكاما
وكل عصب أكثر تراخيا ؟

◆

نعم أنه كل هذا ، وأكثر ، لكنه ليس
أواه ، أنه ليس ما حلمنا فى يفاعتنا ، أنه سوف يكون
ليس أن تكون لنا حياة مرغدة ملينة العريكة
كما فى ألق الشمس عند مغيبها
إذ يتداعى يوم ذهبى مضمحلا

◆

أنه ليس أن نرى هذا العالم
كما لو كنا على قمة عالية بعيون نبوئية سارحة فى عالم آخر
وقلب مفعم بالحياة حتى أعماقها البعيدة
وأن نولول ونشعر بامتلاء الزمن المنصرم
تلك السنوات التى لم يعد لها وجود

◆

أنه فى قضاء الأيام الطوال
دون أن نحس مرة واحدة ، أننا كنا ذات يوم صغارا
أنه أيضا أن تحاصرنا الأسوار
فى سجن الحاضر الملتهب
شهراً تلو الشهر فى الألم المضجر

◆

أنه المعاناة من هذه الأشياء
والاحساس بشكل جزئى ضعيف بهذا الذى نشعر به
ففى أعماق قلوبنا المختبئة
تتعطن ذكرياتنا الكليلة الغائمة لهذا التحول
ولكن دون عاطفة تهتز ــ أبداً

◆

وهو ــ فى المرحلة الأخيرة من ذلك جميعا ــ
عندما نتجمد من الداخل تماما
وتستمع أشباح ذواتنا
إلى العالم وهو يصفق للشبح الأجوف
الذى يؤنب الانسان الحىّ ◆

مدافعة

خيرى شلبى

أخيراً بدأ الشارع يتضح أمامى بصورة شبه جلية ؛ فعرفت أننى يجب أن أدخل حارة ، ها هنا يقبع على ناصيتها دكان كبابجى ، فأظل ماشيا فيها أتعثر فى بلاطها العريض المتفصص من بعضه ناعماً زلقاً تحيط به أخاديد من مياه الغسل والمجارى والمطر القديم . البيت الذى أقصده مميز ، إذ هو جديد نوعا ، وبارز عن كل البيوت بضلع أنيق مزدوج يحمل فوقه ثلاث بلكونات ؛ البلكونة الأولى يحتلها رجل بلدياتى ؛ ليس يمت لى بأية صلة قربى ؛ لكنه يعرف أبى وأهلى معرفة جيدة ، ويعرف أننى مغترب فى هذه المدينة من أجل التعليم ؛ وهو ــ كما يلوح لى كلما قابلته فى البلدة أثناء أجازة العيد ــ يحبنى ويقدرنى لأننى أتغرب من أجل التعليم متحديا الفقر الذى يعيشه أبى العجوز الغلبان بحمل إخوتى الكثار ؛ ودائما يوصينى بأن أزوره فى منزله ، وقد وصفه لى حتى حفظته تماما .

رأيت نفسى جالسا فى داره . راح يستقبلنى بحفاوة بالغة . أحاط بى زوجه وأولاده ؛ صاروا يدللونى يعزمون على بالعشاء ، يظهرون أمامى ذكاءهم وشطارتهم فى المدرسة ، ويبرزون أطقم الأكواب التى اشتروها من السعودية حيث كان بلدياتى يعمل هناك لأكثر من خمس سنوات تبع أحد المقاولين ؛ ويقدمون لى مشروبات متعددة تثبت لى أن عندهم أكثر من خلاط للعصير . فى الصالة المربعة ثلاث من الكنب البلدى وبعض كراسى منجدة من النوع المسمى بالأسيوطى . على الترابيزة ــ المصنوعة خصيصاً تليفزيون ملون مفتوح على التمثيلية . على الرف راديو كبير جداً مفتوح على أم كلثوم . على الكنبة جهاز تسجيل كبير أيضا مفتوح على أحمد عدوية !! . .

بدا لى أننى أحب هذه الأسرة رغم ذلك الصخب وهذه « الغلوشة » . وبدا أيضا أننى رغم ذلك غير مستريح فى جلستى هذه مع كل ما يحيطونه بى من كرم واهتمام زائد كأنما قد زارهم بالفعل النبى . شىء ما فى أعماقى كان يمنعنى من الإنطلاق والإندماج الحقيقى . ذكريات البلدة اللطيفة التى راحت تحكيها الزوجة فى ود وحلاوة ؛ تذكرنى بالبلدة وبها هى نفسها أيام كانت صبية حلوة فاتنة نتعشقها ونؤلف فى حبها الأغانى والمواويل . . حتى هذه الذكريات الحميمة رحت أستقبلها بابتسامة شاحبة معلقة على شفتى أكسرها أحيانا بضحكة جوفاء أو بهزة رأس غائب عن الوجدان . النكت العتيقة التى اشتهرت فى بلدتنا زمنا طويلاً لكونها مشاهد حقيقية لناس من أهلنا ؛ والتى كان مجرد تذكرها يصيب المرء بهستيريا الضحك المتواصل إلى أن توجعه بطنه وتعصر عيناه كل دموعها . . حتى هذه النكت رحت أستقبلها هى الأخرى بضحك فاتر ولا أشارك فى حكى جوانب منها تزيد فكاهتها عمقا كما كان من المفروض أن يحدث . وكنت أشعر أننى ربما كنت السبب فى كل هذا الهياج الأسرى الصاخب إذ أن كل هذه الأصوات منطلقة للعمل على إرضاء مزاجى بأى شكل ؛ صحيح أن فيها ما يخدم حبهم للإستعراض الفطرى ولكننى أشعر كما لو كنت سيد الموقف وإذا مال مزاجى نحو صوت أسكت ما عداه من الأصوات ! . .

ثم بدا كأنني أعرف سر هذا القلق الذى يعتريني مشوهاً هذا اللقاء الذى تم بعد إلحاح ، معلقا إياى فى فراغ كئيب ممرور ! . . ثم بدأ كأن هذا السر ربما يكون رغبتى فى أن أنفرد بالرجل بلدياتى : فها أنذا ــ بشكل خفى ــ أتحين الفرص وأكاد أدبر تدبيرا للإنفراد به ؛ لولا أن الأولاد يحيطوننى تماما بود واحترام وعواطف بريئة ساخنة . شعور بالحرج المرير يكبلنى فيما لو ظهر أمام الأولاد أننى راغب فى الإنفراد بأبيهم ! هذا أمر سوف يشغلهم لابد ! وسوف ينزعجون منه لا محالة ! ويتساءلون ما الأمر ؟! . .

ثم بدا لى أن الأمر فى غاية الفظاعة ؛ إذ أننى فى حقيقة الأمر كما يلوح لى ــ كنت قد صادرت الخطة التى اتضح لى أننى فى حقيقة الأمر جئت إلى هذا المكان من أجل تنفيذها : وهى أن أرسم علامات الحزن والكدر على وجهى تمهيدا لأن أحكى عن شىء هام ضاع منى فى زحام المدينة التى بلا خلق أو ضمير زوادتى مثلا وفيها مصروف الأسابيع المقبلة ! كتب الدراسة ، وأود شراء غيرها ! أزعم أننى أفكر فى إرسال برقية إلى البلد أبلغهم فيها بالخبر غير أنى متخوف من شدة إنزعاج « الجماعة » عند تلقيهم البرقية ولهذا فسوف أرجىء الأمر مضطراً لحين السفر ! أزعم كذلك أننى أفكر فى الإقتراض من صاحبة البيت الذى أسكن مع رفاقى حجرة فوق سطحه !! هدفى من كل هذه المزاعم ثقتى فى أن بلدياتى تركبه النخوة فيعرض على قرضا حسنا ! يمديده فى جيبه العامر يغمزنى ببضع جنيهات أدبر بها نفسى مؤقتا ، واحنا أخوات يا راجل المليان يكب على الفاضى مفيش داعى تقلق البلد ! . . وحينئذٍ رأيتنى مقبلا على مطاعم المدينة بواجهاتها اللامعة ثم أدخلها متفسخ الأوداج منغمسا بلذة فائقة فى رائحة الشواء الشهى التى تدير كيانى وتوقظ بأعماقى جوعا أبديا لم أكن أعلم قبلا أنه فى . . ثم رأيتنى جالسا على رصيف إحدى المقاهى التى لم أكن رأيت فى حلازتها قط والجرسون ينحنى أمامى واضعا صينية حافلة بالأكواب والأطباق . . ثم رأيتنى بين زملائى الطلبة فى حوش المدرسة أمام « الكانتين » وأنا فى مقدمتهم أمسك طبقا من المهلبية بالكريمة كان السبب فى أن أضحك مثلهم وأكتشف أنهم جديرين بأن أحبهم وأصاحبهم هكذا .



إنبعث فى أذنى رنين ملعقة تدور فى كوب زجاجي وبدا أننى قد عدت الى منزل بلدياتى من جديد ولكن فى حجرة أخرى بها سرير سفرى عليه فرش أشد كلاحة من بطانية مخلفات الجيش التى نتغطى بها أنا ورفاقى فى غرفة السطح ؛ تذكرت أن هذه الحجرة التى نجلس فيها الآن هى حجرته قبل الزواج . وكنت أشعر أن انفرادى به الآن يعبر عن رغبة قديمة شديدة الأهمية بالنسبة لى غير أننى لست أذكرها الآن على وجه التحديد !! . . ثم بدا أننى أشعر بالغثيان ، أكاد أتقيأ روحى ؛ أفعل بعض حركات توحى بأننى أتهيأ للإنصراف مع أننى أشعر فى قرارة نفسى برغبة فى البقاء برهة لعلنى أكتشف سر حرصى الدفين على هذه الفرصة النادرة التى هى بين يدى الآن . إشتد شعورى بالغثيان والمرارة الغامضة المبهمة بدون مقدمات وجدتنى أفرك يدى قائلا للرجل بلدياتى : ما يلزمش أى خدمة ؟! . فإذا هو قد نهض فى التو قائلا : شكرا يا حبيبى ما يلزمش انت ؟! . قلت بحماسة : مش عايز فلوس ولا حاجة ؟! . إطلب ما يهمكش . تبسم الخبيث فى عنه قائلا : يعنى الحالة رايجه معاك ؟! . شعرت باستياء شديد من هذا التعريض المستتر خاصة أن لهجته فيها إيحاء ودى بأنه يأخذ عرضى هذا على نحو عكسى مظهرا ــ بطريقة ملفوفة ــ إستعداده لمساعدتى . تزايدت ضربات قلبى واشتد عنفها فاشتد ضيق أنفاسى ؛ قلت دون نظر فى العواقب : طبعا رايجه والحمد لله إطلب وأنا رقبتى ، جيب المؤمنين عمار ! . . ثم ارتعدت مفاصلى حين رفع عينيه وسلطها فى عينى بخبث شرير لكنه حميم مع ذلك ! خفت أن يتمادى فى العشم قائلا طب ورينى اللى معاك عشان اطمئن عليك ! قررت التعجيل بالإنصراف ! . . ثم رأيتنى أعدو راكضا فى شارع كئيب عليه الضوء عريض بلاطات الأرض تتخللها أخاديد مياه عطنة والأرض زلقة والبيوت على الصفين المتقابلين كنمور متهالكة تترصد بعضها بعضا من تحت الجفون الساجية وصوت صديقى بلدياتى يلاحقنى من شرفة الدور الأول صائحا : بس خد اما اقول لك ! إسمع بس ما تبقاش عيل ! وكان صوت ضحكاته الساخرة الصاعقة يجلجل فى أذنى فيما أنزع نفسى من هذه الحارة إلى أفق عريض لا أدرى مداه لكنه رمادى ملىء بالرياح العنيفة المتعاكسة المليئة بالضباب والتى تكاد تقتلعنى من الأرض ولم أكن أعرف إلى أين ينبغى أن أسير ولكننى مع ذلك كنت أسير مدافعا دفع الرياح لى من جميع الإتجاهات !! ◆

مهرجان كان ٨٧ بانوراما شاملة للسينما العالمية

سمير فريد

رغم أن الملصق الرسمى يقول أنه المهرجان رقم ٤٠ إلا أنه فى الواقع رقم ٣٧ ، إذ لم ينعقد مهرجان كان السينمائى الدولى فى فرنسا ثلاثة اعوام منذ بدايته عام ١٩٤٦ ، وكان أولى بمنظمة المهرجان القول بانهم يحتلفون هذا العام بمرور ٤٠ سنة على المهرجان الأول ، وليس بالمهرجان الاربعين !

وايا كان الرقم فقد كان مهرجان عام ١٩٨٧ ، والذى عقد فى الفترة من ٧ إلى ١٩ مايو مهرجاناً ناجحاً لأنه قدم بانوراما شاملة للسينما فى العالم ، ويصعب وجود افلام ذات أهمية جاهزة للعرض لم تكن فى أى من برامج المهرجان المختلفة سواء داخل أم خارج المسابقة . وهذا ما اعتاده نقاد السينما فى العالم من مهرجان كان كل عام .

وقد تشكلت لجنة تحكيم المهرجان من ايف مونتان (ممثل - فرنسا) رئيساً وعضوية كل من دانييل هيمان (صحفيه - فرنسا) وجيرار-كان كالديرون (منتج - فرنسا) وثيو انجلوبولوس (مخرج - اليونان) ونيكولا بيوفاس (موسيقى - ايطاليا) وجيرمى توماس (منتج - بريطانيا) ونورمان ميللر (كاتب - الولايات المتحدة) . وأليم كليموف (مخرج - الاتحاد السوفيتى) وسيرجى سكوليمونسكى (مخرج - بولندا) .

السعفة الذهبية

فاز الفيلم الفرنسى « تحت شمس الشيطان » اخراج موريس بيالا بالسعفة الذهبية ، وهى أكبر جوائز المهرجان ، وكان هناك شبه اجماع على أنه ليس افضل افلام المهرجان ، وان الجائزة انما منحت لتكريم السينما الفرنسية التى لم تفز بها منذ أكثر من عشرين عاماً .

وبغض النظر عن الجائزة الكبرى يعتبر موريس بيالا من أهم المخرجين فى السينما الفرنسية المعاصرة . وقد سبق أن اشترك فى مسابقة كان مرتين ، وفى مسابقة فينيسيا ، وفاز بأهم الجوائز الفرنسية وهى سيزار وفيجو وديلوك ولوميير ، كما فاز فيلمه فى فينسيا بجائزة احسن ممثل . و « تحت شمس الشيطان » هو الفيلم الروائى الطويل العاشر لمخرجه فى ربع قرن .

ومشكلة فيلم « تحت شمس الشيطان » الحقيقية ، وهو أول فيلم لمخرجه مأخوذ عن رواية أديبه ، ان الرواية المعنونة بنفس العنوان ، كانت أولى روايات مؤلفها جورج برنانوس عام ١٩٢٦ ، وتعتبر من أشهر وأهم روايات الاديب الذى عرف بنزعته الدينية الواضحة ، بينما عرف عن بيالا أنه ملحد ، وكذلك منتج الفيلم ، وعرف عن ممثلى الدور الرئيسى جيرار ديبارديو ، وكذلك ممثلة الدور الرئيسى ساندرين بونير ، أنهما أقرب إلى الالحاد منهما إلى الايمان ، ولذلك فمعنى اشتراك الاربعه فى فيلم عن رواية لمؤلف متدين انهم يعبثون ، أو على الأقل يلعبون بالرواية والجمهور معاً .

وبالطبع اختلف النقاد حول العلاقة بين الفيلم والرواية ، فالرواية تدور حول راهب يشك عندما يفشل فى انقاذ فتاة آثمة قتلت عشيقها من الانتحار ، وينتهى إلى الإيمان عندما يطلب من الله سبحانه وتعالى اعادة الحياة إلى طفل مات ، فتعود اليه الحياة بالفعل ، ولكن الراهب نفسه يموت . وقد كان هناك من اعتبر التناقض بين الأديب والمخرج مصدراً لثراء الفيلم ، وكان هناك من اعتبر ذلك التناقض تعبيراً عن زيف الفيلم وتشويهاً للرواية .

الجائزة الكبرى

يعتبر الفيلم السوفييتى من جورجيا « الندم » اخراج تنجيز أبولادزى ، والذى فاز بالجائزة الكبرى الخاصة للجنة التحكيم فى مهرجان كان ١٩٨٧ وجوائز أخرى ، أحد أهم الافلام فى السينما المعاصرة على الصعيد العالمى . ولم تكن صدفة أن اختير هذا الفيلم من بين كل الافلام السوفيتية الممنوعة ، والتى صرح بها فى عهد جورباتشين ، ليعرض على المؤتمر الدولى للمثقفين الذى عقد فى موسكو عام ١٩٨٦ للدعوه إلى نزع السلاح النووى وإحلال السلام فى العالم . ولم تكن صدفه أن يتم اختياره من بين تلك الأفلام دون سواه ليعرض فى مسابقة أهم مهرجانات السينما فى الغرب والعالم ، وان يفوز بما فاز به من جوائز ، وإن اختلفت على اسباب اختياره لمؤتمر موسكو عن اسباب اختياره وفوزه فى مهرجان كان .

إن « الندم » هو الفيلم الذى يعبر عن سياسة الانفتاح واعادة البناء التى يقودها جورباتشين ، والتى عبر عنها الزعيم الكبير فى خطابه امام مؤتمر المثقفين فى موسكو عندما قال « فى النهاية ، أهم شىء هو الانسان . إن التقدم فى هذا المجال أو ذاك إذا ارتبط بالخسارة الإنسانية على الصعيد الروحى ، أو السياسى ، وكذلك النفسى ، يعنى أن النظام الذى يسمح بذلك لابد وأن يصلح موضع الشكوك » .

ولد تنجيز ابولادزى عام ١٩٢٤ فى جورجيا وتخرج فى معهد السينما بموسكو عام ١٩٥٢ . وفى ٣٢ سنة من ١٩٥٣ إلى ١٩٨٤ اخرج ١١ فيلماً (٥ افلام قصيرة منها اربعة مع ريفاز شيكدزى و ٦ أفلام طويلة) وفازت أفلامه باحدى عشر جائزة دولية قبل جوائز كان ١٩٨٧ .

وشجاعة صناع فيلم « الندم » لا ترجع إلى نقدهم للماضى ، وإنما للحاضر أيضاً ، فالفيلم عن الإجيال الثلاثة التى تعيش فى كل مجتمع فى أى زمان (الجد والاب والحفيد) ، والأب فى الفيلم هو الذى يحكم فى الحاضر ، وعنه يقول أبولادزى « أنه أخطر إن له ضمير مزدوج ، وهو متعفن إلى درجة أنه لا يعرف أصلا الخير من الشر ، وفى أيامنا هذه حيث تتفاعل عوامل اعادة البناء ، والذى أؤمن به ايماناً قوياً ، فإن أمثاله هم الذى يسعون لكى يعودوا بنا إلى الوراء ، إلى الماضى » .

وقصة فيلم « الندم » عن عمدة مدينة ما ، فى مكان ما ، وزمان ما ، ديكتاتور وطاغية يدعى



لقطة من فيلم الندم

فارلام أرافيدزى يضطهد من بين من يضطهد من رسام يدعى شاندور باراتيلى ، كما يضطهد زوجته نينو باراتيلى لانها يقاومان طغيانه ، وخاصة عندما يعرض المعبد القديم للخطر بانشاء مصنع داخله . وازاء رفض الفنان وزوجته الخضوع لفارلام يعتقلها ، ويأمر بتعذيبها ، فيموتا من التعذيب . وعندما يموت فارلام تقرر كيتيفان ابنة شاندور ونينو الانتقام لوالديها باخراج جثة فارلام من القبر ، واخراجها مرة ثانية ، وثالثة ، عندما يعيد ابنه أبل وحفيده تورنيكو دفنها .

ويترصد آبل وتورنيكو حول المقبرة ، ويتم القبض على كيتيفان . وفى المحكمة تعترف ، وتقول تطبيقاً لمقولة « اكرام الميت دفنه » انها لن تكرهه ابداً بالبقاء فى الأرض : « ادفنوه مئات المرات ، وسوف أخرجه من القبر كل مرة ، لن يدفن فارلام ارافيدزى طالما انا على قيد الحياة » ويعتزم آبل وزوجته جوبينكو إسكات كيتيفان ، ولكن ابنهما تورنيكو يسأل عن الحقيقة ، وعندما يكتشف اكاذيب والده ووالدته عن جده ينتحر ، ويقوم آبل بنفسه باستخراج جثة ابيه ، ويلقى بها فى واد عميق مهجور .

ويعبر سيناريو الفيلم الذى كتبته نانا دانيليدزى ، وهى مؤلفة موسيقى الفيلم ايضاً ، عن هذه القصة من خلال بناء درامى يعبر عن معانى الفيلم التى لا تكشف عنها القصة فى ذاتها .

ولهذا يعتبر السيناريو نموذجاً للكتابة الدرامية . وينتهى الفيلم بامرأة عجوز تسأل كيتيفان

ـــ هل يؤدى هذا الشارع إلى المعبد

ـــ لا ، هذا شارع فارلام

ـــ من ذا الذى يحتاج إلى شارع لا يؤدى إلى المعبد

والمعبد هنا ليس تعبيراً عن الدين ، بقدر ما يعبر عن تراث الإنسان الثقافى والروحى .

ويبدو أسلوب الاخراج متنافراً ، ويقر بهذا التنافر أغلب النقاد حتى السوفيت منهم ، بل ويسلم به المخرج ذاته فى احاديثه . ولكن يمكن من وجهة نظر أخرى ادراك انه لا يوجد أدنى تنافر ، وإنما اندماج عضوى مع أسلوب البناء الدرامى بحيث يبدو الفيلم اقرب إلى الشعر منه إلى الرواية .

وكل شىء فى فيلم « الندم » يبدو عمومياً تماماً . فاسم فارلام يعنى باللغة الجورجية « لا أحد » ، والفيلم يدور فى مكان ، وفى لازمان . ولكن عبقرية هذا الفيلم أنه بالرغم من هذا من أكثر الافلام خصوصية فى التعبير عن الثقافة القومية .

والتعبير البصرى ، وليس الادبى ، هو جوهر اسلوب ابو لاذى فى اخراج الفيلم ، وخاصة شخصية فارلام ، فهو « لا أحد » ، وهو فى نفس الوقت رمزاً لكل الطغاة ، وذلك باستخدام الماكياج والملابس . إن فارلام له وجه ستالينى وعوينات بيريا وشارب هتلر وملابس موسولينى السوداء وحبه لالقاء الخطب من الشرفات المطلة على الميادين الفسيحة .

وفى رأيى أن القول بأن ستالين مثل هتلر خطأ علمى فادح فرغم كل الأخطاء ، بل والجرائم التى ارتكبت فى عصر ستالينى ، يظل ستالين يعنى هتلر ، على الأقل من المنظور العربى الذى ينتمى اليه كاتب هذه السطور . وفى رأيى أن هذا التشبيه أساساً وراء اختيار الفيلم لمسابقة مهرجان كان ، ووراء فوزه بما فاز به ، لأنه يلتقى مع الفكرة التى يروج لها الغرب .

ولا يعنى هذا أكثر مما يعنيه . فمن حق ابولادزى أو غيره أن يرى أن ستالين مثل هتلر ، ومن حقى وغيرى أن نرى غير ذلك . وقد قال سارتر يوماً أن النقد لقاء بين حريتين : حرية المبدع وحرية الناقد ، من أجل حرية المتلقى .

إن « الندم » انشودة من أجل الإنسان ، ولكن ستالين ليس مثل هتلر لأن من بنى ليس مثل من هدم ، ومن صنع النازية ليس مثل من حارب النازية ، ورغم أن هناك طغيان فى كثير من دول العالم ، إلا أن هذا القاسم المشترك لا يساوى بين هذه الدول ، ولا يتعارض مع الوقوف ضد الطغيان فيها جميعاً .



لقطة من فيلم الندم

احسن ممثلة

فازت الممثلة الامريكية باربارا هيرش بجائزة أحسن ممثلة عن دورها العشرين في السنين منذ عام ١٩٦٨ في الفيلم الامريكي « أناس خجلون » وهو رابع فيلم يخرجه السوفيتي اندريه كونتشا لوفسكي خارج بلاده منذ اقامته في فرنسا عام ١٩٧٩ .

ومن أهم ادوار باربار هيرش ادوارها في أفلام « تحرير ل . ب . جونس » اخراج وليم وايلر و « صانعة الأطفال » اخراج جيمس بريدجز وكلاهما عام ١٩٧٠ ، و « اميركانا » اخراج دافيد كاراديني الذى صور عام ١٩٧٩ وعرض عام ١٩٨١ ، و « هانا واخواتها » اخراج وودى الآن عام ١٩٨٤ .

هذه هي المرة الثانية على التوالى التى يمثل فيها فيلم من اخراج كونتشا لوفسكي السينما الامريكية في مسابقة كان بعد فيلم « القطار الهارب » عام ١٩٨٦ . وكان من الطريف أن يشترك في نفس المسابقة عام ١٩٨٧ شقيقه المخرج نيكيتا ميخا لكوف بفيلمه « العيون السوداء » الذى مثل السينما الايطالية ، وكان من الأطرف أن يفوز فيلم اندريه بجائزة احسن ممثلة ، ويفوز فيلم نيكيتا بجائزة أحسن ممثل .

ويعتبر اندريه كونتا لوفسكي من اعلام السينما السوفيتيه الجديده في الستينيات ، وهو كاتب سيناريو فيلم « اندريه روبلوف » الذى أخرجه اندريه تاركوفسكي عام ١٩٦٤ ، وأثار ضجة كبرى عند منعه من العرض ، وعرضه لأول مرة في مهرجان كان ١٩٦٩ . و « اناس خجلون » هو الفيلم الحادى عشر للمخرج الذى ولد عام ١٩٣٧ وتخرج في معهد السينما بموسكو عام ١٩٦١ .

وأفلام كونتشا لوفسكي هي « الصبي والحمامة » ١٩٦١ ، و « المدرس الأول » ١٩٦٥ الذى فاز بجائزة أحسن ممثلة في مهرجان فينسيا في نفس العام ، وهي ناتاليا أرنيبا ساردوفا زوجة المخرج آنذاك ، و « سعادة آسيا » ١٩٦٧ الذى منع من العرض ، ولا يزال ممنوعاً حتى الآن ، رغم سياسة الانفتاح واعادة البناء ، و « عش النبلاء » ١٩٦٩ عن تورجينيف ، و « الخال فانيا » ١٩٧٠ عن تشيكوف ، والذى فاز بالجائزة الفضية في مهرجان سان سباستيان عام ١٩٧٤ ، و « اغنية العشاق » ١٩٧٢ ، و « سيبريا » ١٩٧٨ الذى فاز بجائزة لجنة التحكيم الكبرى الخاصة في مهرجان كان عام ١٩٧٩ .

وبعد اقامته في فرنسا ، وهي اقامة بموافقة السلطات السوفيتية التى تسمح له بالذهاب إلى بلاده كلما أراد ، اخرج كونتشالوفسكي في الولايات المتحدة ، وبالتحديد مع شركة كانون افلامه الأربعة حتى الآن وهي « عشاق ماريا » ١٩٨٤ ، و « القطار الهارب » ١٩٨٥ ، و « مقطوعة لشخص واحد » ١٩٨٦ ، ثم « أناس خجلون » ١٩٨٧ .

وقد ذهبت الجائزة إلى من تستحقها بالفعل ، بل إن الفيلم لا يتميز إلا بالاداء الرائع لباربارا هيرش في دور الفلاحة روث من لويزيانا ، وجيه كلايبرج في ديانا الصحفية المطلقة ديانا التى تأخذ ابنتها (١٦ سنة) وتحاول البحث عن جذورها الريفية هرباً من العلاقات السطحية حيث تعيش في نيويورك ، وخاصة بعد طلاقها . ويعبر الفيلم بجمال عن تبادل الخبرة بين كلا من ديانا وروث على نحو يوحى بأنهما يكملان بعضهما البعض رغم اختلاف « ثقافة » كلا منهما .

أحسن ممثل

فاز الممثل الايطالي الكبير مارشيليو ماستروياني بجائزة احسن ممثل في مهرجان كان ١٩٨٧ عن دوره في الفيلم الايطالي « العيون السوداء » اخراج السوفيتيى نيكيت ميخالكوف في أول افلامه خارج بلاده ، وإن كان قد تم تصوير جزء من الفيلم في الاتحاد السوفيتي .

هذه هي المرة الثانية التى يفوز فيها ماستروياني بجائزة كان ، وكانت المرة الأولى عام ١٩٧٠ عن دوره في الفيلم البريطاني . . ليو الأخير . وماستروياني الذى ولد عام ١٩٢٤ في جنوب روما ، واشترك في المقاومة ضد النازى ، وسجن ، وتمكن من الهرب في فينسيا حتى نهاية الحرب يفوز بجائزة كان للمرة الثانية وهو يحتفل بمرور ٤٠ سنة على عرض أول أفلامه عام ١٩٤٧ وهو فيلم « البؤساء » اخراج ريكاردو فريدا .

وإلى جانب ادواره الكثيرة في السينما ، وخاصة في افلام فلليني وفي افلام سكولا ، ومنها « يوم خاص » الذى رشح عنه للاوسكار عام ١٩٧٨ مثل ماستروياني العديد من الأدوار على المسرح ، واهمها ادواره في المسرحيات التى اخرجها فيسكونتي .

يقول ماستروياني عن دوره في « العيون السوداء » في النشرة الصحفية للفيلم « إن شخصية رومانو هي نموذج للشخصية الايطالية : خياله واسع ، سطحي إلى حد ما ، ولكنه ليس ضعيفاً » . وعن عمله مع ميخالكوف يقول « لم أشعر باى فرق في العمل معه ، فهو دائماً يضحك ويلقى النكات ويدرب الممثل ببساطة وجمال . أنه يذكرنى بفيلليني وغيره من العظام حيث يشعر الممثل أنه يشارك في الإبداع والخيال » .

وإذا كان اندريه كونتشالوفسكي من اعلام السينما السوفيتية الجديدة في الستينيات ، فإن نيكيتا ميخالكوف الذى ولد عام ١٩٤٥ من اعلامها في النصف الثاني من السبعينيات واوائل الثمانينيات .

بدأ نيكيتا ميخالكوف حياته الفنية ممثلاً في مسرح شوشكين واثناء دراسته في معهد السينما بموسكو اخرج أول افلامه القصيرة « انى اعود إلى المنزل » عام ١٩٦٨ ، وتخرج في المعهد عام ١٩٧٠ بفيلمه القصير الثاني « يوم هادىء في نهاية الحرب » و « العيون السوداء » هو الفيلم الروائي الطويل الثامن للفنان بعد « في البيت وسط الغرباء » ١٩٧٥ ، و « عبدة الحب » ١٩٧٦ عن سيناريو لشقيقه اندريه ، و « مقطوعة ناقصة للبيانو » ١٩٧٧ عن تشيكوف ، و « خمس أمسيات » ١٩٧٨ ، و « أوبلوموف » ١٩٧٩ ، و « اقرب » ١٩٨١ ، و « بدون شهود » ١٩٨٣ . وإلى جانب الاخراج مثل ميخالكوف أكثر من ٢٥ فيلماً ، كما مثل في فيلميه « مقطوعة ناقصة للبيانو » و « أقارب » .

وللمرة الثانية بعد « مقطوعة ناقصة للبيانو » يستوحى ميخالكوف أدب الكاتب الروسى العظيم انطون تشيكوف ولكن إذا كان الفيلم الأول مأخوذ عن قصة واحدة ، فالفيلم الثاني مستوحى من عدة قصص هي « السيدة والكلب الصغير » و « زوجتي » و « طفلة عيد الميلاد » و « آنا » . وقد كتبه المخرج مع الكسندر أدابيا شيان ومعها كاتب السيناريو الايطالي البارز سوسو شيكي دا أميكو .

يقول ميخالكوف في النشرة الصحفية للفيلم أنه لم يفكر في صنع فيلم ايطالي عن الشعب الايطالي لأنه لا يعرف ما فيه الكفاية عن ايطاليا ، وان « العيون السوداء » ايطالي ، ولكنه كان يمكن أن يكون فيلماً سوفيتياً ، وقال « كما في كل افلامي السابقة ، هذا الفيلم ولد من حاجتي للتعبير عن نفسي ، وليس من أجل أي شيء آخر . انني لا أصنع الافلام تحت ضغط « ابعاده » ، أو الأسوأ من ذلك ، لكي أسافر ، أو أحصل على الجوائز » .



باربارا هيرش احسن ممثلة في كان ١٩٨٧ م

وقـال الفنـان الـروسى أن فيلم فلليني ٨ ونصف هو فيلمه المفضل ، وانه يشاهده مع كل الفـريق الفنى قبـل أن يصـور أى فيلم ، كـما شاهده اثناء الدراسة فى المعهد تسع مرات . وعن الفرق بين العمل فى موسكـو والعمل فى روما قال أن العمل فى موسكـو يتميز بـوجود مسئولين عن الأمور الماليـه والاداريه ينقـذون وقت المخرج من الضياع فى حل مشاكل هذه الامور ، وإن المخرج فى موسكو يجد الوقت للقيام ببروفات كثيرة مع الممثلين . أما فى روما فلا يمكن مشاهدة الممثل إلا قبل دقائق من بدء التصـوير . ولكنـه سعيد بـالعمل فى رومـا ، ويتمنى أن يكون قد نجح فى نقل هذه السعادة إلى المتفرجين عبر الفيلم .

وفيلم « العيـون السـوداء » وهـو عنـوان مستمد من عنوان أغنية روسية قديمة ومشهورة عمل فنى جميل ، بل وساحر وأخاذ يفيض بروح انسانية عذبة ، وإن افتقد الشجن الذى تتسم به أعمال تشيكوف ، والـذى عبر عنه بعبقرية جوزيف هيفيتس فى فيلمه « السيـدة والكلب الصغير » ، وهو من التحف الكـلاسيكية فى تاريخ السينما السوفيتيـة . وقد كـان « العيون السوداء » من ابرز افلام مهرجان كان ١٩٨٧ ، واقوى الافلام المرشحه لنيل « السعفة الذهبية » من قبل اغلب النقاد والصحف الفرنسية الهامة مثل « لوموند » ، وكان جديراً بها بالمقارنة مع أفلام المهرجان .

مهرجان الفيلم الدولى فى كان

مسابقة الافلام الطويلة :

١ - فرنسا

(١) رجل عاشق اخراج ديان كوريس (الافتتاح)
(٢) تحت شمس الشيطان اخراج موريس بيالا
(٣) ساحة الشرف اخراج جان - بييرديتيس
(٤) بيير وجميلة اخراج جيرار بلان

٢ - الولايات المتحدة

(٥) الحيوانات الزجاجية اخراج لول نيومان
(٦) اناس خجلون اخراج اندريه كونتشا لوفسكى
(٧) السكير اخراج باربيت شرودر

٣ - ايطاليا

(٨) وقائع موت معلن اخراج فرانشكو روزى
(٩) العائلة أخراج ايتورى سكولا
(١٠) العيون السوداء اخراج نيكيتا ميخالكوف

٤ - بريطانيا

(١١) بطن معمارى اخراج بيتر جريناواى
(١٢) ارهف اذنيك اخراج ستيفن فيريرس
(١٣) أريا اخراج روبرت الثمان - بيرس بيرسيفـورد - بيل بـردين - جان لـوك جودار ديـرك جارمـان - فرانـك رودام - نيكولا س روج - كين راسل - شارلز ستروج - جولين تمبل (الختام) .

٥ - المانيا الاتحادية

(١٤) فوق سماوات برلين أخراج فيم فيندرز

٦ - الاتحاد السوفيتى

(١٥) الندم أخراج تنجيز ابولاذرى

٧ - المجر

(١٦) المخطوط الاخير اخراج كارولى ماك

٨ - اليابان

(١٧) سيد بيت الدعارة اخراج شوهى ايماورا
(١٨) شسنران : الطريق إلى التقاء أخراج رينتارو ميكونى

٩ - مالى

(١٩) الضوء أخراج سليمان سيسى

١٠ - البرازيل

(٢٠) قطار نحو النجوم اخراج كارلوس ديجوس

مسابقة الافلام القصيرة :

١ - الولايات المتحدة

(١) تخيل اخراج زيجينو رايزانسكى
(٢) وجهك اخراج بيل بلامبتون
(٣) مايسترو اخراج الكس زام

٢ - فرنسا

(٤) تنـويعات عـلى المداخـل أخراج دافيـد ارليش - جـان اروان - سكيب بـاتا جيليـا - بول جـلابيكى - جورج جريفين - آل جارنو - يسرجى كوسيـا - بيوتـر دومالا - كـريستوف كيـركس - ستناتسيـلاف لينا روتـوفيتش - ماريتال فـاناز - يـان دينج اكسـان - أ . دا - هوجـين كوينج - لين فيم اكساو - هى يـومين - شـانج جـوناج اكس - جـورج شوز يجبنبيـل - كلود لـويت - دانييـل سوتير .
(٥) ترانس اتلانتيك اخراج بروس كريس
(٦) الامنيات الاربعة اخراج ميشيل اوكيلوت

٣ - المانيا الاتحادية

(٧) منتهى الروعه اخراج نيكول فان جوتيم

٤ - كندا

(٨) الرجل الذى يزرع الاشجار اخراج فردريك باك

٥ - استراليا

(٩) بالبساد اخراج لورى مكلنيس

٦ - المجر

(١٠) موجه الاصبع اخراج جيولا ناجى

٧ - يوغوسلافيا

(١١) الموت المفاجىء وغير المتوقع للكولونيل ك . ك أخراج ميلوش رادوفيك

أفلام طويلة خارج المسابقة

١ - ايطاليا

(١) المقابلة اخراج فدريكو فيلليني

(٢) صباح الخير بابليون اخراج باولو فيتوريو تافياني

٢ - **فرنسا**

(٣) السينما والعيون اخراج جيل ولوران جاكوب

٣ - **الولايات المتحدة**

(٤) أيام الراديو اخراج وودى الان

٤ - **بريطانيا**

(٥) حيتان أغسطس أخراج ليندسى اندرسون

أفلام طويلة عروض خاصة :

١ - **الولايات المتحدة**

(١) اولاد العنف لا يرقصون اخراج نورمان ميللر
(٢) نهضة اريزونا اخراج جويل كوهين
(٣) شيء متوحش اخراج جوناثان ديمى

٢ - **المانيا الاتحادية**

٤ - ماكبث اخراج كلود دانا

٣ - **فرنسا**

(٥) ريتشارد وكوزيما اخراج بيتريا تزاك

نظرة خاصة (أفلام طويلة)

١ - **الولايات المتحدة**

(١) نسخة عمل عن الملك لير اخراج جان لوك جودار
(٢) البحث عن السعادة اخراج لويس مال
(٣) تجمع كبار السن اخراج فولكر شوليندورف
(٤) انسان تحبه اخراج هنرى جاجلوم

٢ - **الاتحاد السوفيتى**

(٥) جدى الانجليزى اخراج نينا زورهادزى (الختام)
(٦) موت عادى اخراج الكسندر كايدونوفسكى

٣ - **الدانمرك**

(٧) عيد بابيت اخراج جابرييل اكسيل
(٨) الوباء اخراج لارس فون ترير

٤ - **فرنسا**

(٩) فندق فرنسا اخراج باتريس شيرو

٥ - **بريطانيا**

(١٠) شهر فى الريف اخراج بات اوكنور

٦ - **ايطاليا**

(١١) كارت بوستال اخراج ميمى بيرلينى

٧ - **اسبانيا**

(١٢) بيت برنارد البا اخراج ماريو كاموس (الافتتاح)

٨ - **السويد**

(١٣) طريق الثعبان اخراج بوويدريزج

٩ - **النرويج**

(١٤) المتوحش اخراج فيبكى لوكبج

١٠ - **النمسا**

(١٥) ارض غريبة اخراج لوك بوندى

١١ - **سويسرا**

(١٦) جيناتش اخراج دانييل شميد

١٢ - **بولندا**

(١٧) الحالة اخراج كريستوف كيسلوسكى

١٣ - **الصين**

(١٨) فتاة من هونان اخراج اكسى فى

١٤ - **تايوان**

(١٩) الرعب اخراج يانج دير ـ شانج

١٥ - **تركيا**

(٢٠) ارض من حديد ، سماء من نحاس أخراج زولفو ليفانيللى

١٦ - **الارجنتين**

(٢١) صوفيا اخراج اليخاندرو دوريا

١٧ - **كوبا**

(٢٢) رجل ناجح اخراج اومبرتوسولاسى

نظرة خاصة (افلام قصيرة)

١ - **ايطاليا**

(١) مدينة السينما ٥٠ سنة اخراج برونوباريللى

القسم الاعلامى أفلام طويلة :

١ - **بريطانيا**

(١) رقصة من هناك اخراج واين وانج
(٢) فندق الجنة اخراج جانا بوكوفا

٢ - **استراليا**

(٣) المشاعر الفياضة اخراج رايموند لونجفورد
(٤) آباء اخراج جون بواني

٣ - **ايطاليا**

(٥) فرانشسكو روزى يصور وقائع موت معلن اخراج كريستينى ليبنسكا

٤ - **الاتحاد السوفيتى**

(٦) هل من السهل أن تكون شابا اخراج يوريس بودنيكس

٥ - **الصين**

(٧) المدفع الاسود اخراج جياكسين

٦ - **مصر**

(٨) عودة مواطن اخراج محمد خان

٧ - **تونس**

(٩) السينما العربية الفتيه أخراج فريد بوجدير

السينما والاوبرا (افلام طويلة)

١ - **المانيا الاتحادية**

(١) بايلاس اخراج فرانكو زيفريللى
(٢) ريجو ليتو اخراج جان بييربونييللى
(٣) دون كيشتوت اخراج جورج وليم بايست

٢ - **ايطاليا**

(٤) عايدة اخراج كليمنتى فراكاس

(٥) الوسط اخراج كارلو ميتوق

(٦) اللا انسانى اخراج مارسيل ليرير

٣ - **فرنسا**

(٧) لويز اخراج آبل جانس

(٨) نجوم الاوبرا اخراج الان داولت وايف جيرو

٤ - **الاتحاد السوفيتى**

(٩) بوريس جودانوف اخراج فيرا ستروبفا

تكريم خاص

(١) جان دارك اخراج روبرتوروسيلليني (ايطاليا)

(٢) معركة السكة الحديدية اخراج رينيه كليمو (فرنسا)

(٣) منتصف الليل ميتشل ليسين وبيللى وايلدر (الولايات المتحدة)

(٤) درس فى السينما اخراج ريتشارد بروكس (الولايات المتحدة)

أسبوع النقاد السادس والعشرين

(أفلام طويلة)

١ - **فرنسا**

(١) حيث توجد اخراج الان بيرجالا (الختام)

٢ - **ايطاليا**

(٢) الملاك الجديد اخراج باسكوالى ميسوراكا

٣ - **المانيا الاتحادية**

٣ (٣) ونفس الشىء لك اخراج انجا فرانكى ودانى ليفى وهيلموت بيرجر

٤ - **اليونان**

(٤) الشجرة التى نجرحها اخراج ديموس افدليوديس

٥ - **نيوزيلند**

(٥) نجاتى اخراج بارى بارسلاى

٦ - **الاتحاد السوفيتى**

(٦) رسائل انسان ميت اخراج قنسطنطين لوبوشانسكى (الافتتاح)

٧ - **بوركينا فاسو**

(٧) الاختيار اخراج ادريس وودراجو

نصف شهر المخرجين التاسع عشر

(أفلام طويلة)

١ - **الولايات المتحدة**

(١) الجنة اخراج ديان كيتون

(٢) بيت الشجاع اخراج لورى اندرسون

(٣) ماتيوان اخراج جون سايلس (الختام)

(٤) الشارع اخراج جيرى شاتسبرج

٢ - **كندا**

(٥) حديقة حيوان ، ليلة اخراج جان ـ كلود لوزون (الافتتاح)

(٦) لقد سمعت الحوريات تغنى اخراج باترشيا روزيما .

٣ - **بريطانيا**

(٧) حيث كنت تتمنى أن توجد اخراج دافيد ليلاند

(٨) ريتا ، سو ، وبوب أيضا اخراج الان كلارك

٤ - **بلجيكا**

(١٩) المكحلة اخراج باتريك كونراد

(١٠) عرس الجليل اخراج ميشيل خليفى

٥ - **المجر**

(١١) حدوتة مجرية اخراج جيولا جازداج

(١٢) طاحونة جهنم اخراج جيولامار

٦ - **استراليا**

(١٣) على الجليد اخراج فرانك شيلدز

٧ - **فينلند**

(١٤) ظلال فى الجنة اخراج أكى كوريسماكى

٨ - **اليونان**

(١٥) الصورة اخراج نيكوبابا تاكيس

٩ - **هولندا**

(١٦) يوميات عجوز مجنون اخراج ليلى راديما كرسى

١٠ - **يوغسلافيا**

(١٧) الملاك الحارس اخراج جوران باسكاليفيتش

١١ - **تركيا**

(١٨) ديلان اخراج أردين كيرال

عروض خاصة :

١ - **مصر**

٣ (١) اليوم السادس اخراج يوسف شاهين تكريما لاسم الفنانة داليدا

أفاق السنما الفرنسية

(أفلام طويلة)

(١) الرداء الاحمر اخراج جنيفيف ليفرى (الافتتاح)

(٢) فلوش اخراج جان ـ بيير ولوك داردينى

(٣) حب فى باريس اخراج مرزاق علواش

(٤) ليلة هادئة اخراج جى جيلز

(٥) قلوب متقاطعة اخراج ستيفانى ماربيل

(٦) الغول اخراج سيمون أدليستين

(٧) قلب مشغول اخراج شانتال بيكولت

(٨) لوكترافى اخراج فينسيت لومبارد

(٩) شهادة شاعر يهودى اغتيل اخراج فرانك كاسينيتى (الختام) ◆

أوقات سعيدة

محمد محمود عبد الرازق

اليوم يوم عطلة ، استيقظ أبى متأخرا ، أخذ حماما ساخنا ودخل الحجرة بملابسه الداخلية والفوطة تغطى رأسه ، تبعته أمى ، بعد لحظات تقاطرت على سمعى أصداء حديث ودى وضحكات صغيرة ، وضعت له مخدة على الحصيرة بالصالة . أخذ يقرأ الجريدة . كانت أمى قد روقت الحمام ، ووضعت البطة على نفس الوابور الذى سخنت عليه الماء لأبى ، بعيداً عن الحنفية . جلست أمام الطبلية تخرط الملوخية وأبى يقرأ الجريدة . كان عندنا موز وبرتقال الأبخرة تتصاعد فى هذا الجو الشتائى وتمتزج . أبخرة الاستحمام وأبخرة البطة على الوابور ودخان السجاير ورائحة الصابون ورائحة الموز ورائحة أبى . كأننا فى يوم عيد . عبق الجو بروائح السعادة . لم يعد ينقصنى إلا أن أستحم أنا أيضا وأرتدى الثياب الجديدة . دار بينهما الحديث الودى مره أخرى . كان حديثا ودوداً تتخلله ضحكات صغيرة .

يبدو أن أبى قد يئس من تعليمى حروف الهجاء . لم يطلب من أمى الطباشير . ولم يزحف حتى يصل إلى الألواح الخشبية المكشوفة فى الصالة ويبدأ فى الكتابة . كان يطلب منى قراءة



ما كتب ثم كتابة مثله . عندما أضع نقطتى التاء تحت الحرف أو نقطة الباء فوقه كان يثور ويقلبها عكننة . وكانت أمى تأتى فى الوقت المناسب ، لتنترنى خلفها وتحنى على الابتعاد ، وهى تحاول تهدئته . فى النهاية كان يرتدى ملابسه ويخرج ، ولا يأتى إلا بعد أن نكون قد نمنا ، فيندس بيننا على السرير .

كانت أمى قد أنهت كل شىء . لكن الوقت كان مازال مبكرا فلم تحضر الغذاء . سألت أبى ، فسألنى أبى . فقلت لا . كنت قد أكلت الكبدة والقنصة أمام الوابور . ثم قليل من الأرز والشوربة مع جناح فى مرة أخرى . وكانت أمى قد أتت لأبى بالرقبة والرأس فى صحن . وجلست هى تمصمص الجناح الباقى والرجلين . أتت أمى بصحن الموز والبرتقال ووضعته أمامنا . قشرت موزه لأبى فأبى . ناولتنى الموزة وأنا أقشر برتقالة . واستغرقت ــ أثناء مسامراتها ــ فى تقشير برتقالة لأبى .

وشوشته فى أذنه فابتسم . ابتسمت هى أيضا ، فابتسمت أنا كذلك . أخذت الأيدى الباسمة والعيون المشعة بهجة تأتى بإشارات لم أفهمها ، لكنى تابعتها بشغف . قالت باستعطاف وقد شجعها وجود أبى :

ــ تقوم يا خويا وتيجى بالعجل .

انتبهت بحماس :

- اروح فين ؟
- تروح دكانة عمك على حمص . تقول له علينا كام . .

كان دكان حمص فى سوق الحسبة ، قريبا من بيت خالتى . وكنت عندما ترسلنى أمى إلى الدكان ، أظل ألعب مع أولاد خالتى ، حتى تنهرنى وتحثنى على العودة . وعندما كنت أتكهن بأنهم مازالوا فى المدارس كنت أحرن رافضا التحرك . المسافة بعيدة . فى هذا اليوم كنت على أتم استعداد لتلبية أى أمر حتى لو كانت قد ظلت من الذهاب بينى وبينها دون أن يسمع أبى . كنت سوف أذهب مسروراً وأعود مسروراً . كانت قد امطرت البارحة ، لكن الجو كان صحوا فى هذا اليوم . الشمس ساطعة ، والأرض مبتلة تجف على مهل . وبرك صغيرة تكونت عند ملتقى حواف الحجارة البازلتيه الكبيرة المغسولة ، والنقر الملساء التى تكونت فى وسطها مع سرور

الزمن . برطعت كمهر صغير يقفز فرحاً . فى ومضة البرق كنت أمام دكان حمص . كان الرجل جالسا فى دكانه الصغير المزدحم بالأدراج الصغيرة الممتدة حتى السقف ، ينش الذباب . لم يكن هناك ذباب . لكن المنشة الليف كانت فى يده يحركها وهو فى حالة نعاس ، وكرشه مسترخ أمامه . كان عرضه يكاد يقترب من عرض الدكان . ومحيط كرشه يعوقه عن الالتفاف العادى . كان لا يقدر على الحركة بحرية . كان يمشى بين صفى الأدراج . والمقاطف التى تغص بها الأرض ، فى بطء شديد وحرص أشد . فتح النوتة دون أن يقوم من مقامه . قال :

- قرشين الا نكلة

هممت بالقفول فاستوقفنى ، وأعطانى حبة لب . لم أكن فاضيا لقزقزة اللب . وضعته فى جيبى أثناء انطلاقى : « قرشين إلا نكلة » ! . . لم لا يقول : «قرشين ونكله » ؟! . . ما الفرق بين : «إلا» و «و» . هؤلاء الكبار لهم أقوال غريبة !! . .

كان أبى هو الذى فتح لى . وقف فى الصالة بملابسه الداخلية مصعوقا :

- قوام كده !!

وضع يده على قلبى . ذهلت أمى . خرجت وهى تلم شعرها بيديها غير مصدقة :

- رحت ياوله ؟
- أيوه
- قال لك كام ؟

قلت وأنا احاول إخفاء محاولات السيطرة على انفاسى :

- قرشين ونكلة

نظرت أمى إلى أبى . قالت أن الرجل قد خرف . فهى لم تأخذ منه أمس سوى بقرش ونصف ، وكان عليها ثلاثة مليمات من أول أمس . كانت تزور أختها فمرت عليه فى طريق عودتها ، واشترت بنكله عسل وبمليم طحينة . فيصبح المجموع قرش ونصف وثلاثة مليمات .

قال أبى مستهينا :

- يا ستى . .
- لا ياسى فهمى . . دول اربعة مليم زيادة . . هوه احنا بندق الفلوس .
- هافوت عليه بكره . .
- لا . . لا . . الراجل ده لازم نغيره . . دى بقت عينه فارغة . .

لم أعرف سبب اللخبطة التى حدثت . أخذ أبى يتجول فى الحجرةوالصالة والمطبخ وراء أمى بملابسه الداخلية . جلسنا على الحصيرة مرة أخرى . عادت البسمة إلى الوجوه . بدأت الأيدى الباسمة والعيون البهيجة ترسل إشاراتها . ضحكت أمى ، فضحك أبى ، فضحكت أنا . انتهز أبى الفرصة وتودد إلى . طلب منى ببرقة عذبة أن أذهب إلى عم حمص مره أخرى . أعطانى قرشين وورقة صغيره . زعقت أمى فى وجهى :

- أمش على مهلك .

هممت بالخروج مبتسما وأنا أقول لها لا أتعب . زعقت مره أخرى آمره فلم أرد عليها اتجهت ناحية الباب . استوقفنى أبى ملاطفا :

- احنا مش مستعجلين . .

ابتسمت .

- أمش على مهلك عشان ما تتعبش . .
- حاضر .

قالت أمى بطريقة ودية للغاية :

- وإذا حبيت تلعب مع ولاد خالتك زى كل مرة زى بعضه .

لم أرد عليها .

لماذا يا امرأة ؟ . . كل مره كنت تزعقى لى . ولا تنسى أن تزعقى لخالتى عند زيارتك لها أو زيارتها لك ، لأنها لم تعرف المسئولية طول عمرها . ولا تعرف معنى أن يكون وراء المرأة رجل ، يأتى مهدودا من الشغل وينتظر الغداء . وكان من نصيبها رجل طيب ــ وأحيانا تقولين : «أهبل» ــ لم يعرف كيف يشكمها ، وتركها على كيفها . وأنها طالعه لأمها . وأحيانا تضربينى بغل ، مما يضطرنى الى شتمك ، والفرار من وجهك ، والعوده ــ فى كثير من الأيام ــ الى بيت خالتى ثانية .

كان من عادتى فى مثل هذه المشاوير أن امشى متلكئا ، أنظر إلى الأرض والشبابيك والجدران وكل دكان . وكنت أجد فى الكناسة الملقاه بجوار أبواب النجارين وصانعى الأحذية بعض الأشياء التى تنفعنى فى لعبى : قطعة خشب صغيرة ، سيور وقطع جلدية مختلفة الأشكال سوداء وبنيه وبيضاء ، قطعة شمع أو دوبارة أو ابرة مقطومة أو مسامير معوجة نسى أن يرفعها مغناطيس صبى الحذاء من الكناسة . اليوم لم تكن بى رغبة سوى فى العدو للعودة السريعة الى البيت . فى لمح البصر كنت عند حمص . لن يزعل أبى اذا عصيت أمره . أبى فى ساعات صفوه طيبا للغاية إنه يخاف على . لكنى لا أتعب من الجرى . فى لمح البصر كنت أمام أبى . كان مازال بملابسه الداخلية . غاب قليلا قبل أن أسمعه يخرج من الحجرة . أخذ يبحلق فى الزجاج قبل أن يفتح . فتحت له كفى الصغير ليلتقط من باطنها النكلة . وقف مشدوها ثم قهقهه بصوت عال . خرجت أمى وهى تلم شعرها بمنديلها ، وتنظر إلى فى حسرة حنونة . أرادت أن ترسلنى بعد الغداء لألعب مع أولاد خالتى ، لكنى رفضت . ظلا طوال اليوم يقهقهان . وكنت أقهقه أنا أيضا جذلان فرحا ، فيحتضننى ويقبلانى ويسألانى عما يضحكنى فأضحك ◆

على باب الأميرة

ديوان : عبد المنعم الأنصارى

نقد وتحليل : مصطفى عبد الشافى

صدر عن منشأة المعارف بالإسكندرية عام ١٩٨٤ وقد صدر له من قبل ديوان (اغنيات الساقية) عام ١٩٦٩ م عن دار الشرق الأوسط بالإسكندرية . والشاعر عبد المنعم الأنصارى من مواليد ١٩٣٢ .

وقصائد الديوان تبدأ من عام ١٩٦٧ حتى ١٩٨١ م . وإذا كانت الموسيقى هى المحور الحقيقى للشعر العربى فإننا نريد أن تبدأ الرحلة فى الديوان من هذا المحور فالبناء الموسيقى لدى الشاعر من بحر وتفعيلة وروى وقافية ينساب طواعية دون تكلف اذ يأخذ من نظرية العروض عند الخليل بن أحمد حجرها ولبنتها ليعطى لنا موسيقاه وقصائده التى تدل على تعمقه داخل التراث الشعرى وتنبع موسيقى الشعر عنده من إيمانه بجهود السابقين من شعراء وعروضيين وقد لا يدهش القارىء حين يراه تقليدى الوزن ملتزما بعمود الشعر العربى لا يخرج عنه .

والتعبير بالصورة سمة من سمات الشاعر وهو ميزه من ميزات الشعر فى كل العصور تلك الصورة التى تحرك النفس وتعمق المعنى فنرى فيها الحياة والحركة كما أن قصائده لقيت رواجا واستحسانا فى ندوات الشعر ومحافله لما فيها من صدق ، ولقد وفق الشاعر فى اختيار الوزن والقافية وهما المظهران الأساسيان للشكل الشعرى وما يعبر عن الجو النفسى لدى الشاعر . والحقيقة أن الشاعر عبد المنعم الأنصارى تسلح للشعر بثقافة عربية واسعة تجمع بين التراث والمعاصرة وبخبرة حياته فى الواقع فمزج الواقع بالخيال من خلال تجاربه المعاشه وقدم لنا رؤيته فكانت الرؤية الشعرية العميقة والشاعر أولاً وقبل كل شىء فرد له نظرته الخاصة وقصيدته إنما هى تأكيد لذاتيته وفى نفس الوقت لتفاعله مع مجتمعه الذى يعيش فيه ولابد للمجتمع أن يلعب دوره فى شعره .

يقول فى مقدمة الديوان :

أميرتى . لم تصرف (الديدبان)
عن بابها وتوقد الشمعدانْ
يـابـابهـا الفضى فلتفتح
الشوقُ مفتاحُك والعنفوان

وهنا ينبغى أن نتوقف قليلا أمام هذين البيتين اللذين يختارهما الشاعر ليصدر لنا بهما الديوان :

الشاعر هنا يتحدث عن أميرة على بابها الحرس ودون اقتحام بابها مخاطر ومحاذير . . فهى لم تصرف (الديدبان) ولم توقد الشمعدان لكن يحس الشاعر بالأمان ومن أجل ذلك لابد من الاقتحام .

يقول : يابابها الفضى فلتفتح . . الشوق مفتاحك والعنفوان . موسيقى البحر السريع المملوء بالتوتر ، والألفاظ التى تصور الجو الأسطورى . كل هذه المؤثرات لابد أن نضعها فى اعتبارنا قبل أن ندخل إلى عالم هذا الديوان .

وقصيدة (تحولات) ص١٠ قصيدة مليئة بالتحدى والأصرار على الاقتحام ففيها يصور هذا المجتمع الذى يخاف من الشمس وهى من مقطوع بحز الكامل (مستفعلن مستفعلن فعلن). يقول فيها :

بغَدٍ تضيعُ . ومن غدٍ تأتى
مُتغير الآراء والسمتِ
أن يعرفوك . . فكيفَ تعرفُهم ؟
ولقد كستهُمْ صفرةُ الموتِ
وتكحَّلَتْ بالرعب . أعيُنهم
وبشهوةٍ أعتى من الكبتِ

ثم يأتى الصوت الآخر ليقول : افعدت تقتحم الجذور بسم الرفض فى النبت . ويعلو الصوت هاتفا : لا تسألونى فى محاكمكم عن بعض ما ضيعت من وقت . فهم ليسوا قضاته ولن يبوح لهم بالسر فجميعهم يعدون فى السبت (من كان منكم بلا خطيئة فليرمها بالحجر) .

يقول الشاعر :

أفقدتَ تقتحُم الجذورَ لكى
تسرى بسمُ الرفضِ فى النبتِ ؟
لا تسألوتى فِى مُحاكمكم
عن بعضِ ما ضيِّعتُ من وقتِ
لستم قُضاتى . لن أبوحَ لكم
فجميعكم تَعْدُون فى السبتِ

وهكذا نجد التحدى والأصرار

على اقتحام الصعاب والموت فى سبيل الهدف فيقول :

أوغلتُ فى تيهى . وأوغلتِ
وأنـا وراءك حيثُـما كُـنْـتِ
أمشى بـأوزارى على كتفى
فمتى تميدُ الأرضُ من تحتى ؟

ثم يأتى دور الكلمة وهى على الشفاه فهـو لم يخن عهده مثلما خانت وألحانه لا تعود إلى قيثارته إلا إذا عـادت فله فيها أسـرار سيملكهـا وحـده ثم يعـود للصمت . يقول :

يـا كلمة كـانت عـلى شَفَتى
ما خنتُ عهدى مثلما خُنِتِ
هيهـاتَ ألحـانى تعـودُ إلى
قـيـثـارتى إلاَّ إذا عُـدتِ
لى فيـكِ أسرارٌ سـاملكهـا
وحدى غداً . وأعودُ للصمتِ

والشـاعـر مـوقف والكلمة سلاحـه ، فـالكلمة هى الحق والنور كلمة الحق لا ينكرها حتى لـو أصبحت حبـلا لمشنقتـه ، فـالكلمة سـلاح ذو حدين تميت وتحى ، وهو لا ينكرها ففى البدء كانت الكلمة والقصيدة بعنوان (الكلمة) ص١٣ وهى من بحر البسيط :

-- مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن — يقول فيها :

نبتْ حُروفى .
وأبدتْ عجزها لُغتى
ماذا أسميك تلك الآن مُشكلتى
فأنت عارى . الذى أحيا لأحمله
مفاخراً . ونيا شينى أو سمتى
وأنت لى فى ظلام المنتهى قبس
وأنت شاهد حق فوق مقبرتى

والقصيـدة تعبر عن وقـع الكلمة على الإنسان ، ومسئولية الكلمة حتى أنها تحرق صاحبها ويكتـوى بها ، وهى لـواء الحق والحكمة ففى البدء كانت الكلمة يقول :

فى البدء كانت
وكان الكون مملكتى
ولم تزل - بعد - سراً فى مخيِّلتى
ومثلما يكتوى بالنار حاملها
حملتها واكتوت
من حَرِّها رئتى
وحين أمضى بها من ذا سيتبعنى
منكم ؟ لأبحث عن أرضى
وعن لغتى

فـالكلمة هنا مجـالهـا وهنـا تعبيرهـا وهى أسلوب التفـاهم ومهمـا اختلفت فلن تخرج عن النقط والحروف وهنا نذكر بيتـا للشـاعـر حسـان بن ثـابت إذ يقول :

وان أشعـر بيت أنت قائله
بيت يقال إذا أنشدته صدقا

وشاعرنـا الأنصارى يتعـامل مـع الكلمـات بصـدق وقـديمـا قالوا : (الكلمة إذا خرجت من اللسـان لم تجاوز الأذان . وإذا خـرجت من القلب وصلت إلى القلب) .

لذا كانت الكلمة المعبرة محور الشعر فى القديم والحديث . وفى قصيدته (الطريق إلى قرطبة) ص ٦٠ وهى من بحر البسيط — مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن — يقول فيها :

رأيتُ قرطبةً بالقارِ تغتسلُ
رأيتُ اهدابها بالذُّل تكتحلُ
رأيتها تحت امطارِ الظلام فى
عيونها رغبةٌ خضراءُ تشتعلُ

وقرطبة هنا تمثل رمز للجانب الإسلامى والحضارة العربية التى افتقدناها ، والشاعر عندما يبكى على قرطبة إنما يبكى على المجد الضائع كما بكى إقبال من قبل وعلى العزة التى ذهبت أيامها .

ومـوقف الشاعـر من مدينة (قرطبة) ليس هو موقف الشاعر من المدينة المعاصرة كما نراها لدى الشـعـراء المعـاصـريـن لآن (قرطبة) ليس مدينة يعيش فيها الشاعر ويتأسى من ضجيجها ويلعن عوادم سياراتها وازدحامها بالبشر ولكنها هنا قيمة وحضارة ومجد إسلامى يبتغى الشاعر أن يستعيدها مرة آخرى بين يديه . ونراه يعيش بوجد أنه فيها من خـلال مـا رواه ابـوه عنهـا . فيقول :

أكادُ أعْبُدها مما رواه أبى
عنها . وما قالهُ عُشَّاقُها الأوَلُ
أكادُ اسمعُ رغم البين همستها
تقول : أقبلْ فأنتَ المنقذ البطلُ

ورغم مـا بثـه الشـاعـر من أحـاسيس تجاه قـرطبـة المدينـة والرمز إلا أنها لم تـزل خيالا ولم تزل شيئا بعيْد المنال بالنسبة لـه فيقول فى نهاية القصيدة :

بعيدةً لم تزل يا عين . قرطبةُ
بعيدةٌ . وجوادى مسَّه الكلل
بعيدة يا جوادى لا تزال . فهل
يوما سنبلغُها ؟ أم ينتهى الأجلُ

وفى قصيـدة (عـلى بـاب الأميـرة) ص ٧٨ التى اختارهـا الشاعر عنوانا للديوان وهى من بحر المتدارك — فعلن فعلن فعلن فعلن — نجد الرمز فالأميرة هنا مـا هى إلا رمز للكلمة أو رمـز للحرية أو رمز لمصر . يقول فى مطلعها :

مولاتى . عبدُكَ عند البابْ
لم يـأذنْ بعـدُ لـه الحُجَّـابْ
تَعِبُ دامى القـدمـيـن ومـا
بيديه سـوى عطْرٍ وكتـابْ

ولكن بالرغم مما تغنى به فى هذه القصيدة إلا أن الحرية لم تفتح له بابها فهو لم يزل واقفا عند الباب لم يخطو خطوة نحـو الداخـل فهو ينهى قصيدته بقوله :

اللحن عـلى شَفَتى يضـجُّ
ويمنعـهُ عَنْـكِ الحُجَّـابُ

أى أن صوته لم يخترق الجدران ويصل إلى مسامع الحبيبة التى كما قلنا عنها فى البداية أما أنها الحرية أو الكلمة الصادقة أو مصر . أما فى قصيـدة (الأسكندريـة) ص ٨٣ .

وهى من بحـر الكـامـل — متفـاعلن متفـاعلن متفـاعلن — فالإسكندرية كمدينة متميزة على مدى التاريخ تغنى بها كثيرا من الشعراء بما فى ذلك شعراء اجانب مثل (كفـافيس ، قسـطنـطين بالاماس) أما فى العصر الحاضر فنكـاد لا نـرى شـاعـرا من الإسكندرية إلا وتغنى بها . تلك المدينة التى لها حضورها التاريخى والحضارى على مدى الأزمنة منذ ان بناها الاسكندر عـام ٣٣١ ق . م .

ومن هؤلاء الشعراء : خليل شيبوب ، عبد العليم القبانى ، أحمد السمرة ، أدوار حنا سعد ، أحمد فضل شبلول .

وتـأتى قصيـدة الأنصـارى لتضيف لحنا جديدا لسيمفونية الحب التى عـزفهـا كثـير مـن الشعراء فى مدينة الإسكندرية .

ومن خلال القصيدة نـلاحظ أن الشاعر عبر عن الإسكندرية بأن لها سمتها الخاص وطابعها المميز فهى لا تنتمى إلى الاعاجم أو إلى العرب ، ويتضح لنا ذلك منذ أول مقطع فى القصيدة حيث يقول :

من أينَ هذا العطْر والأثوابُ ؟
لا الرومُ تعرفُها . ولا الأعرابُ
من أين تشْدُو فى عيونك زرقه
موَّاجةٌ . وعلى الشفاةِ رضابُ
اسكندرية مـا الذى تبـدينهُ
من فتنةٍ تهفو لهـا الألبـابُ

ثم يقول أن الإسكندرية هى مهبط الفن وملتقى الإبداع :

للفن فيك . وللهوى أربابُ
ولكل رب مذهبٌ وكتـابُ
وبكل أرض من غراسك كرمة
وبكل أفقٍ من يَديْك شهاب

والشاعر عبد المنعم الأنصارى من الشعراء الوجدانيين كما يقول الدكتور عبد القادر القط عنه وكما نرى ذلك من خلال قصائده ومع التميز الواضح فى تجاربه وتعبيره وصوره يبدو تأثره واضحا بأحد كبـار الشعـراء الـوجـدانيـين السابقين وهـو الشاعـر (محمود حسن إسماعيل) .

لكن ما يميز الأنصارى أنه أقل حدة فى الشعور واقل جموحا فى الخيال وأنه يحاول ما استطاع أن يربط بين التجربة الذاتية وواقع المجتمع فجاء ديوانه الثانى (على باب الأميرة) ليكمل مسيرته فى عـالم الشعر العربى بـالكلمـة الصادقة والصورة المعبرة والرؤية المعاصرة ◆

الموتى وعالمهم في مصر القديمة

كتاب : أحمد صليحة

تعليق : أ ح

ترتبط الحضارة المصرية أكثر من غيرها بعقيدة الموت ، فإذا ما ذكر اسم مصر القديمة ، ارتسمت في مخيلة الكثيرين صور الأهرامات والأضرحة الجيرية والسراديب المنقورة في الصخر حيث ترقد مومياوات الملوك ونبلائهم في أكفانها الذهبية وتوابيتها الحجرية في غرف مكدسة بالنفائس والكنوز .

لقد آمن المصريون مثل غيرهم بالحياة بعد الموت . وفي سعيهم لضمان رفاهية المتوفى في العالم الآخر . حرصوا على أن يزودوه بكل ما قد يحتاجه هناك من طعام وشراب وأثاث وملابس وحلي كما عملوا على حفظ جثمانه بتجفيفه تجفيفاً كيميائياً ووضعه في توابيت قدت من أصلب الأحجار وشكلت تارة في هيئة منزل صاحبها وتارة أخرى في هيئة مومياته .

واستمرت تلك العادات الجنزية طيلة العصور الفرعونية ، حتى بعد أن تطورت صورة العالم الآخر في مخيلة المصري ، وبات جنة يدخلها الصالحون بناء على أعمالهم في الدنيا ، حيث كان للتقاليد سلطانها على أذهان المصريين ، فأبوا أن يضحوا بعقائد الماضي وظلوا يشيدون الأضرحة الجنزية الهائلة حتى تكون دورا تنعم فيها أرواح الموتى بالنعيم المادي الذي ألفته في حياتها الدنيا .

ولقد شاد المصريون أضرحتهم في التلال الصخرية الجرداء التي تحف وادي النيل ، حتى تكون بمنأى عن رطوبة الأرض الزراعية فلا تتلف مومياواتها أو أثاثها الجنزي وفي الوقت الذي تعرضت فيه بيوت الأحياء ومدنهم إلى الاندثار حيث استمرت الأجيال المتعاقبة تحيا ، وتعيد بناء منازلها جيلا بعد جيل ، ظلت مقابر المصريين الصحراوية على حالها ، حيث طوتها رمال الصحراء حتى أعيد اكتشافها في العصر الحديث . وتمثل كل مقبره ثروة من المعلومات التي لا تتصل بعقائد الموتى فحسب بل تمتد إلى عالم الأحياء ، حيث تصورهم مناظرها الحائطية وهم يمارسون أنشطة حياتهم اليومية وحيث يمدنا الأثاث الجنزي بصورة الأثاث والملابس والحلي وغيرها من أدوات الحياة اليومية بما فيها لعب الأطفال وألعاب التسلية .

هذا هو السر في الارتباط الوثيق بين الحضارة الفرعونية وعقائد الموتى والآثار الجنزية ، فهي تمثل المصدر الرئيسي لمعلوماتنا عن مصر القديمة وتراثها الحضاري ، وبفضلها أمكننا أن نترسم خطى تطورها منذ أن شاد سكان قرية مرمدة أول أكواخهم الطينية في الألف الخامس قبل الميلاد وبدأوا أول محاولاتهم لزراعة الأرض واستئناس الحيوان ، وحتى تتويج الاسكندر فرعونا في معبد بتاح رب ممفيس وتلقيه وحي آمون في واحة سيوة عام ٣٣٣ق . م .

كانت أقدم المقابر المصرية حفرا بسيطة بدائية يسجى فيها المتوفى في وضع القرفصاء كما لو كان جنينا سيولد من رحم الأرض ، وتعلو قبره كومة من الركام ، ربما أوحت للمصريين فيما بعد بشكل أعظم أضرحتهم أي الهرم . وكان لقيظ صحراء



مصر ورمالها أثر هام في حفظ تلك الأجساد ، حيث تمتص الرمال الساخنة الرطوبة فتعمل على تجفيفها وليس من شك أن رؤية تلك الأجساد حينما كانت الرياح وعوامل التعرية تزيل الركام عن المقبرة ، هي التي أوحت بفكرة استمرار الحياة بعد الموت . ومن ثم حرص المصري على تزويد الراحلين الأعزاء بشيء من الزاد والمتاع ثم حرص على تسقيف الحفرة بالخشب حتى يرفع ثقل الركام والأحجار عن صدر موتاه ، كما صنع لهم صناديقا لحفظ أجسادهم .

أدى هذا التطور لنتيجة عكسية فبدلا من أن يحفظ للمتوفى جسده ، ساعد على سرعة تحلله ، حيث فصل الصندوق أو التابوت الجثة عن الرمال الساخنة التي تتشرب رطوبتها ، ومن ثم كان على المصري أن يبتكر وسيلة لحفظها ، ففي البداية أخذ يلف الأجساد باشرطة كتانية لفا محكما راعى فيه أن يفصل الأعضاء تفصيلا ثم غطاه بالحصى حتى يحفظ لها هيئتها كما عمد أحيانا إلى تكوين الوجه ليفضي عليه سمة الحياة .

ثم عهد له أن يخلي جوف الجثمان من الأحشاء التي تتعرض للتلف والتحلل . وحفظها في آوان حجرية صورت أغطيتها أحيانا بهيئة مخلوقات سحرية تدعى أولاد حورس وهم ابن آوى والصقر والقرد ، أما الرابع فكان بهيئة انسان أما الملوك فاختصوا بأوعية ذهبية صنعت في صورة المومياء كما نرى في كنز توت عنخ آمون .

ثم ارتقى فن التحنيط حينما استخدم المصريون ملح النطرون في تجفيف أجساد موتاهم . فكان المحنط يعتمد إلى أحداث قطع في جنب المومياء ، يولج فيه يده ليخرج الأحشاء ، أما المخ فيستخرج عن طريق الأنف ثم يغمر الجثمان في ملح النطرون الجاف ، الذي يمتص الرطوبة من أنسجة الجسم دون أن يؤذي بشرته ثم يحشى الجوف بأقمشة مشبعة بالراتنج . وقد عمد

المحنط إلى وضع عيون صناعية فى وجه المومياء ، أو تصفيف شعرها حتى تبدو فى أفضل زينه وكانت الملكة أحمس رفرتارى زوجة الفرعون أحمس « قاهر الهكسوس » قد توفيت فى سن متقدمة بعد أن تساقط الكثير من شعرها الطبيعى ولذا ثبت المحنط عشرين خصلة مضفورة من الشعر الآدمى فوق رأسها

وفى عصر الأسرة الحادية والعشرين ارتقى فن التحنيط إلى أعلى درجاته حيث استطاعوا أن يحافظوا على الجلد واللحم والشعر وأحيانا رموش العين إلى حد مبهر ، وقد حاولوا جهدهم أن يحافظوا على سلامة أجزاء الجثة ووحدتها وبعد أن كانت الأحشاء تحفظ فى اوان أعادوها مرة ثانية إلى جوف المومياء ، بعد علاجها لتوضع تحت حماية تماثيل صغيرة لأولاد حورس واهتموا باصلاح أجساد الموتى فنراهم يغطون القروح المنتشرة على جثة امرأة عجوز ، برقع من الجلد ، كما لونوا بشرة المومياوات باللونين الأحمر والأصفر حتى يجعلوا عليها مظهر الحياة ، وكان هذان اللونان يستخدمان فى تماثيل الأفراد ، فيلون الرجال باللون الأحمر ، والنساء باللون الأصفر ، اشارة إلى أن النساء المرفهات لا يخرجن إلى العمل فى قيظ الشمس .

ويؤدى المحنط عمله وهو متقنع بوجه ابن أوى رمز اله التحنيط أنوبيس ، إذ لم يكن التحنيط فنا خالصا ، بل كان عملا تمتزج فيه العقائد الدينية والممارسات السحرية فتطهير المومياء بالماء يرمز إلى اسطورة خلق الشمس من مياه المحيط الأزلى ، ولهذا كان ترتيل التعاويذ السحرية يصاحب عملية التحنيط كما كانت المومياء تزود بعدد كبير من التمائم التى تهدف إلى حمايتها وابعاد الأذى عنها .

ويبدو أن اهتمام الأقرباء فى تركز العصر الرومانى حول تكلفة الجنازة وكيف تقسم على أفراد العائلة وكان على الأبناء فى بعض الحالات أن يدفعوا نفقات دفن والدهم ، وكذلك الضريبة التى تفرضها الحكومة على كل دفنة ، قبل تسلم الميراث حسبما اشترط البعض فى وصاياهم . وكثيرا ما كان الأشقاء يعقدون اتفاقات تحدد نصيب كل واحد منهم فى نفقات الجنازة ، وربما دفع الحرص ببعضهم إلى أن يعقد اتفاقاً مع معبد ليقوم بنفقات تحنيطه ودفنه مقابل بعض الهبات التى يمنحها المتوفى له . أثناء حياته .

وكانت المومياوات تضمد بأربطة تفنن المحنطون فى تشكيلها فقد يلفونها على نحو متقاطع بحيث تكون اشكال معينة تزينها خرزات مذهبة وتحلى المومياء باضافة أغطية مذهبة لأظافر اليدين والحلمة الثدى عند النساء وقد تدهور فن التحنيط فى العصور المتأخرة تدهورا كبيرا ويبدو أن كثرة العمل ادت إلى تحلل بعض الجثث قبل معالجتها ولذا نجد أحيانا داخل لفائف المومياوات الانيقة من العصر المتأخر أعضاء ناقصة أو عظام أشخاص مختلفين جمعت ولفت لتكون هيكلا عظميا واحدا مثل مومياء امرأة بالغة ، تثبت بعض فحصها أن عظام ساقيها لرجل كما عمد المحنط أحيانا إلى اختصار حجم الجثة حتى قوائم حجم التابوت كأن يقطع ذراعا المومياء وكتفاها ، أو يكسر عظمتى الفخذ لتقصيرها بيد أن لفائف المومياء الأنيقة كانت دائما تخفى الفوضى الضاربة فى جوفها .

أخذ بناء المقبرة يرتقى مع تطور الحضارة المصرية فبعد أن كان حفرة يعلوها الركام ، بات حجرة منقورة فى الأرض لها جدران طوبية ويعلوها بناء مستطيل مقبى يعرف بالمصطبة وفى بادىء الأمر كان هذا البناء يضم عددا كبيرا من المخازن التى احتفظ المصريون فيها بكل ما يمكن أن يحتاجه صاحبها فى العالم الآخر .

ومع تطور المقبرة وازدياد ثراء الدفنات بات على المصريين أن يكافحوا عدوا جديدا غير خطر التحلل والفناء ويتمثل هذا العدو فى لصوص المقابر ، الذين تميزوا بالجراءة والمثابرة ، ولم تكن أصلب الأحجار لتوقفهم عن غايتهم ولقد بات بالفشل كل جهود المصريين لحماية قبورهم من أيدى اللصوص القدماء ولم يقدر إلا لعدد محدود من الرفات أن ينجو من أيديهم .

فى البداية استخدم مهندس المقبرة كتلا ضخمة من الأحجار الجرانيتيه لسد الممرات التى تؤدى إلى حجرات الدفن التى كانت تنقر على مسافات بعيدة ثم باتت غرفة الدفن تحفر فى قاع بئر رأسية عميقة تملأ بعد الدفن بالرمال والأحجار ويتطلب حفرها وقتا وجهداً لا يتوافر للصوص فى الظروف العادية حيث كانت الجبانات موضوعة تحت حماية فرق من رجال الشرطة الأشداء بيد أن فترات الفوضى والاضطراب قد مكنت اللصوص من ممارسة عملهم .

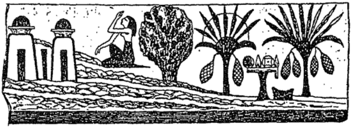
وقد حاول البعض تضليل اللصوص بحفر غرفة زائفة للدفن حتى توحى للصوص بأن المقبرة قد سرقت من قبل ، بينما غرفة الدفن الحقيقية خلفها أو أسفلها . كما صنع أحد مهندسى الأسرة الثانية عشرة فخا لإهلاك اللصوص إذا اقتحموا مقبرته ذلك أنه شق بئرا عمودية تعلو مدخل حجرة الدفن وملأ البئر بالرمال السائبة ، ثم سد الدهليز المؤدى اليها بالرمال والأحجار . حتى إذا أزال اللصوص الرمال من الدهليز انهمرت عليهم الرمال من البئر فتدفقهم أحياء . بيد أن اللصوص الذين كانوا على علم بذلك الفخ . شقوا لهم ممرا آخرا إلى غرفة الدفن .

ومنذ عصر الأسرة الثالثة بدأ المصريون يدفنون ملوكهم فى اضرحة هرمية الشكل ، كان أولها هرم زوسر فى سقارة . الذى يتألف من ست درجات ضخمة أما فى عصر الأسرة الرابعة فقد اكتسب الهرم جدرانا ملساء كانت تتخذ من حجار طرة الجيرية الفاخرة وقد ارتقى فن العمارة فى هذا العصر ارتقاء كبيرا كما نرى فى الهرم الأكبر الذى يحتوى على ٦ مليون طن من الأحجار تحيط بحجرة دفن الملك خوفو التى صنعت من جنادل جرانيتيه ضخمة . بيد أنها لم تغن عنه شيئا ، إذ توصل اللصوص إلى مدخل الهرم الذى كان يوضح دائما فى المواجهة الشمالية حتى يواجه النجوم القطبية . ورغم خطورة تلك العادة . إلا أن المصريين استمروا يفتحون مداخل اهراماتهم نحو الشمال حتى عصر الأسرة الثانية عشرة ، حيث اعتقدوا أن أرواح ملوكهم ستحيا مع النجوم فى مملكة سماوية بيد أن تكرار حوادث السرقة أجبر الفراعنة الجدد على تغيير موضع المدخل ، وعلى شق عدد من الممرات الزائفة لتضليل اللصوص .

ويعد هرم هواره قرب الفيوم خير مثال لذلك النوع ، وفيه يؤدى سلم هابط إلى غرفة تبدو بلا منفذ ، ولكن سقفها يضم حجرا يمكن تحريكه إلى الجانب ليكشف عن حجرة علوية تؤدى إلى ممرين الأول ممر كاذب يسير فى اتجاه شمالى ، وقد سد بعناية بكتل حجرية أما الممر الصحيح فيتجه نحو الشرق ، وقد أغلق بباب خشبى ، ولقد خدع بعض اللصوص بمظهر الممر الأول ، وأضاعوا وقتهم فى شق ممر خلال كتله الحجرية . وفى نهاية الممر الثانى (الصحيح) يوجد باب سرى فى سقفه وهو يؤدى إلى ممر أعلى به باب سرى ثالث ومنه ينطلق ممر يؤدى إلى غرفة تسبق غرفة الدفن ، وقد ترك فى أرضها بئرين مفتوحتين لتضليل اللصوص .

وكانت غرفة الدفن بأكملها منقورة فى كتلة من حجر الكوارتز انزلت إلى قاع البئر قبيل بناء الهرم . . وكان سقفها من ثلاثة جنادل حجرية ترك أحدها مرفوعا لادخال المومياء ، ثم انزل إلى موضعه حتى يسد الممر الذى يصله بباقى أجزاء الهرم .

بيد أن اللصوص توصلوا إلى مومياء الملك بعد أن أنفقوا جهدا



كبيرا فى البحث فى السراديب والممرات الزائفة .

هكذا أدرك الملوك عبث جهودهم لحماية مقابرهم الهرمية ، ولذا اتجه فراعنة الأسرة الثانية عشرة إلى اخفاء مقابرهم فى واد صغير على الضفة الغربية للأقصر الذى تعرفه اليوم باسم وادى الملوك . كان حفر المقبرة الملكية يتم فى سرية مطلقة ، حيث عاش عمال الجبانة بمعزل عن غيرهم فى قرية مجاورة للوادى .

بيد أن اضطراب الحياة الاقتصادية فى نهاية عصر الأسرة العشرين دفع بعض العمال والموظفين إلى تكوين عصابات لسرقة المقابر ولقد وصلتنا مجموعة من البرديات التى تسجل التحقيقات التى اجريت مع عدد من اللصوص وكان على المتهم أن يقسم قائلا : « بحياة أمون وحياة الفرعون ، إذا ثبت انى تعاونت مع أى من اللصوص لتجدع انفى وأذناى وأوضع على الخازوق »

وتعكس قسوة تلك العقوبات خطورة الجريمة التى لم تقتصر على سرقة محتويات الدفنة بل تعدتها إلى تعريض حياة المتوفى فى العالم الآخر للخطر عن طريق تدمير مومياءه وازاء تفاقم المشكلة اضطر كهنة أمون إلى جمع المومياوات الملكية ودفنها فى مقبرة جماعية ظل موضوعها مجهولا حتى اكتشفت مصادفة فى القرن التاسع عشر . ولم ينج من تلك المقابر سوى مقبرة الملك توت عنخ أمون ، التى يبدو أن تعرضت لمحاولة فاشلة للسرقة ، ثم غطاها الركام المتخلف عن حفر مقبرة الملك رمسيس السادس وظل مكانها مجهولا عام ١٩٢٢ . وفى عام ١٩٤٠ اكتشفت مجموعة من مقابر ملوك الأسرتين الحادية والثانية والعشرين فى حزم معبد مدينة صان الحجز بالدلتا ويبدو أن ملوك ذلك العهد فضلوا إقامة مقابرهم فى حرم المعبد حتى تكون تحت حماية الكهنة بيد أنها لم تكن اسعد حظا من مثيلاتها ولكن ظلت احداها لسبب مجهول سليمة ولم ينهبها اللصوص وتوجد كنوزها اليوم فى المتحف المصرى بالقاهرة .

ولم يكن استخدام التحنيط أو بناء المقابر وقفا على البشر وحدهم ، بل امتد للحيوانات المقدسة . لقد بجل المصريون عددا من الحيوانات التى كانت تعبد رمزا لأحد معبوداتهم ومستقرا لروحه ، ومن أشهرها العجل وطائر ابى منجل والبقرة والصقر والتمساح وكانت جبانات الحيوانات المقدسة تحفر فى هيئة ممرات فى باطن الأرض ، مثلما نرى فى السرابيوم الذى كان مكرسا لدفن العجل المقدس أبيس .

كان هذا العجل يحيا فى معبد الآله بتاح ، باعتباره مستقرا لروح هذا الإله ، رب مدينة ممفيس ، وبعد موته يحنط جثمانه ثم يرسل محمولا على زحافة إلى مثواه الأخير فى سرابيوم سقارة ، حيث يشيعه الناس باللطم والعويل كما يفعلون فى جنازات البشر كما روى هيرودوت .

ولم يكن اللطم والعويل بمجرد تعبير عن الحزن لفقد الأعزاء ، بل تقليدا دينيا يذكر به المصريون مصرع ربهم المحبوب أوزيريس رب الخصب والزراعة الذى قتله اخاه ست غدرا . لقد كان الموت بداية لحياة سرمدية مجيدة يقضيها المرء فى صحبة الأرباب ◆

مالك الحزين

رواية : ابراهيم أصلان

رائحة المكان فى رواية .. مالك الحزين

نقد وتحليل : شمس الدين موسى

رواية « مالك الحزين » للقاص ابراهيم أصلان هى الرواية الأولى التى يصدرها الكاتب ، الذى عرفه القراء كاتباً متميزاً له أسلوبه الخاص فى كتابه القصة القصيرة ، فهو واحد من الجيل الذى حمل لواء التجديد فى القصة منذ أواخر ومنتصف الستينيات ، لكنه فى الوقت ذاته لم يغفل الواقع الأجتماعى ، فجاءت قصصه تمثل المعادلة الصعبة التى يتوازن فى طرفيها كل من الشكل والمحتوى بما يضم من مواقف وأفكار ، أراد الكاتب إيصالها إلى قرائه ولم يطغ جانب على آخر فى قصص ابراهيم أصلان بل كانت جميع العناصر فى حالة توازن فكرى وجمالى لم يصل إلى حد التساوى الرياضى أو الكمى الذى يعيب بعض الأعمال الفنية والإبداعية ، أو يصيبها بالانتظام والهندسية مما يسلبها الكثير من الروح والحيوية أو التلقائية ، فجاءت مادة العمل تمثل نوعاً من التأريخ الذى يحدث بطريقة مشوشة . ويتحكم فيه قدر من القلق والتوتر . ذلك أن الكاتب يركز على الروابط الغامضة الملتبسة فى الحياة الداخلية لأشخاصه الذين لم يقف أمام أى منهم باعتباره يمثل بطلاً معيناً . وكذا الحياة الخارجية لهؤلاء الذين عنى بهم المؤلف فى أثناء حركته على أرض الرواية « مالك الحزين » .

والملاحظ أن ابراهيم أصلان يقدم حالة شديدة التركيب لا تعتمد على شخصية معينة ، رغم تعدد الشخصيات بدرجة كبيرة ، ولا على حدث معين يمكن أن تنبع منه ، وإنما ترتبط بمناخ عام له خصوصيته وتميزه ، فالحالة هنا ليست حالة شخص .. يوسف النجار .. الذى يقف الكاتب وراءه ولا حالة أى من أشخاص الرواية العديدين رغم كثرة أشخاصها الذين زخرت بهم كما لم يزخر بهم عمل قصصى عربى من قبل — وإنما هى البيئة بتضاريسها المحددة ، فهى البطل الذى يتحدد وجوده فيحتوى جميع جزئيات ذلك العالم الذى صوره الكاتب فى أهم لحظات انهياره . يقدم الكاتب بيئة ومناخاً لهما صفات شديدة الإنسانية وقد حدد الكاتب هذه البيئة جغرافيا . فالحالة أو البطل فى الرواية ، أو البطل الحالة تتمثل فى منطقة معينة أكتشف المؤلف اثناء تعامله معها فى زمان معين ما يمكن أن نسميه عبقريتها الفنية أو خصوصيتها التى دفعته إلى تسجيلها روائياً وهذه المنطقة التى تتحرك على أرضها الشخصيات وكأنها خشبه يحدها مسرح من الناحية الشرقية نهر النيل ، ولا تتجاوز فى امتدادها للشمال سكة حديد الصعيد ، وجنوباً ميدان خالد بن الوليد ، أو ما يعرف بالكيت كات . وعلى هذا الجزء يتحرك شخوص العالم الذى رسمه المؤلف والذين لم تكن لهذه المنطقة قيمة ما لولا وجودهم فهم يتعاملون معها وفق متطلباتها كما أنها هى التى حددت بوجودها المسارات الثابتة والأساسية لهم أثناء تشابكها مع العالم المحيط بها فكانت هى وهم يعيشون فى وحدة ذات سمة غير مستقرة يحسها القارىء فى ثنايا

العمل ويواجه قارىء «مالك الحزين» بالمقهى بوصفه البؤرة التى يتحرك الجميع حولها، ثم يلجونها أو ينفرطون منها انها محور للجميع، كذلك كان المقهى هو المقر الأساسى لمناقشة الشئون العامة للمنطقة فهو يمثل أحد المنابع الأساسية للظروف العامة والشخصية لرواده، حيث تتداخل الخطوط الواصلة اليها، وتتقاطع مع بعضها فى تعارض أو تماس. ثم يعقب ذلك صدور ردود الأفعال التى تخرج بالقوة نفسها، وتتقاطع أو تتماس مع بعضها أيضاً. ويبدأ بداخلها الاستعداد للمشاركة فى ما يخص الجميع كدفن شخص متوفى مثل العم مجاهد واحياء ليلة وفاته. وكيف لا والعم مجاهد منهم ويعيش داخل البقعة نفسها، وعلى الجميع أن يشارك فى إحياء هذه الليلة! ذلك أمر له قوة القانون ومناقضته مستحيلة وهذا فى الوقت الذى تتعارض فيه الآراء بخصوص عدم امتلاك المعلم عوض الله الصغير صاحب المقهى للبيت بدلاً من أن يشتريه المعلم صبحى تاجر الفراخ ويهدمه، ويضيع عبد الله الذى كان يحمل للمقهى الذى عمل به منذ طفولته مشاعر خاصة ومن ثم يضيع ذلك المكان الذى يضم الجميع.

ومن داخل تلك البؤرة التى ينصهر فيها الجميع شباناً وشيوخاً سواء كانوا قادمين من أقصى الشمال، أو من أقصى الجنوب من الكيت كات مروراً بسكة فضل الله عثمان أو قطر الندى، أو حارة توكل، أو حارة أمير الجيوش، أو السوق... كانت جزئيات العمل المتناثرة قديمها وحديثها تتراءى لعين الكاتب فيجمعها ويؤطرها داخله ثم يعيد صياغتها وفق الإطار الروائى الذى لم يعتن بما عنيت به الرواية التقليدية، فلم يركز على الصفات الخاصة لبطل بعينه، وإن قدم الجميع من خلال خصوصيته المنطقة بشكل عام وردود أفعال الجميع لما يجرى فى العالم الذى لا يفصلهم عنه سوى النيل.

وهذا الشتات الكبير هو البحر الذى كان الكاتب يغوص داخله لاصطياد مفرداته مثلما كان شوقى «يلقى بسنارته فى النيل كى يقدم لوالدته كمية من السمك الذى كانت تستقبله دون تعليق، معدة له الثوم والملح والفلفل والردة كى تطهيه فى آلية رتيبة وكأن ذلك الأمر يحدث من آلاف السنين دون أن يطرأ ما يمنعه أو يوقفه، فالنيل دائماً يجرى أمامهم، وسيجدون دوماً بين مياهه البنية بعض طعامهم وبخاصة أن الغالبية لا يجدون ما يعملونه مثل شوقى وفاروق ــ لكنهم راضون عن حياتهم وأعمالهم المتواضعه مثل عبد الله القهوجى ولا يحسون بأى ضجر يدفعهم للارتباط بالعالم الخارجى العريض باستثناء أصحاب الأعمال مثل الحاج صبحى تاجر الفراخ. أو جابر البقال أو الهرم تاجر الحشيش أو المعلم رمضان الفطاطرى كل هؤلاء ليس لهم وظيفة محددة فى الرواية، بل أنهم يمثلون رائحة المكان وعبقه الخاص، وطرافته التى استطاع ابراهيم أصلان إبرازها من خلال عين محايدة تعيش بداخلهم راصدة مقدار التغيرات التى تحدث للمكان كلما مر به الزمن، وتأثير ذلك على الشخوص الذين شكلوا القيمة الأساسية لتلك الحالة.

ويمكننا أن نلاحظ أن التغيرات التى كانت تصيب عالم الرواية كما يوضحها المؤلف كانت تأتيه من الخارج، فكل مكون من مكونات ذلك العالم شخصاً كان أو مكاناً كان يتغير بفعل المؤثر الخارجى. ولقد حدث هذا مرات عديدة فعندما توثقت العلاقة بين يوسف النجار وفاطمة تلك الفتاة الجريئة التى فهمت منذ البداية أنه لا يجوز لها خلع ثيابها خارج امبابة، وكانت قد أحست بالألفة معه وتواصلا معاً نظراً للحاجة الشديدة التى تحسها تجاه الرجل. وكان «يوسف» قد اتفق مع مجيد صديقه على توفير مكان له يستطيع أن يأخذ فاطمة اليه كى يعيشا لحظات السعادة المفتقدة وكانا قد اتفقا على الموعد، لكن المظاهرات الطلابية التى فاجأت يوسف وفاطمة رغم أنه كان يراها تنتظره فى المكان الذى اتفقا عليه فى أول شارع فؤاد ــ قد حالت بينه وبينها ودفعته الجموع بعيداً عنها. ولم يتم ما كانا قد اتفقا عليه نتيجة لذلك لا سيما وأن يوسف عايش بطريقة خاصة اللحظات التى رأى فيها الجموع تخرج فتطالب بمطالب يحسها هو من أعماقه، وقد عايشها بوعى الإنسان الذى تتجاوز مدركاته مفاهيم بيئته الضيقة، فهو يعى الروابط غير المرئية التى تربط الخاص بالعام، وكانت اهتماماته بالعام فى تلك اللحظات تتجاوز كل شىء كذلك كان المؤثر الخارجى هو الفيصل فى الحياة التى عرفتها المنطقة فالمؤثر الخارجى هو الذى قاد المعلم رمضان إلى إيقاف العمل فى دكان الفطير، فبدلاً من دوشة الدماغ يبيع حصته من الدقيق والسمن والسكر والزيت فى السوق السوداء، ويعيش على فرق السعر بلا عمل منتج كما أن المؤثرات الخارجية كانت السبب الأول فى كل ما تناثر من أفواه الجميع فى تلك الليلة عن الخواجة العائد كى يضع يده على أملاكه فى «الكيت كات» والأراضى المحيطة بها. ويطرد كل الذين يعيشون عليها وهم ابناء المنطقة الحقيقيون، وهو الدخيل من أوربا.

ويصور الكاتب انهيار ذلك العالم فى اللحظة التى يلتحم بها الماضى والحاضر فى ذهن الأمير ــ أحد أبطال الرواية ــ ولا يحدث هذا إلا عندما تتحطم البؤرة التى تركز وجود الجميع بداخلها وهى المقهى بعد أن ينجح المعلم صبحى فى شراء البيت الذى يضم المقهى ولم يستطع عبد الله أن يحتفظ به ولم يقم المعلم عطيه بشرائه بدلاً من صبحى فلقد رأى كل شىء أمامه يذوب متلاشياً بينما كل محتويات المقهى توضع على العربة ــ ويقول الأمير فى نفسه:

«الخيل قد انقطع والمقهى ضاع، وعوض الله ضاع!! واليوم فقط يموت ابوك!!»

ملاحظات فنيه

١ - اتخذ الكاتب فى عمله السرد التقليدى الذى كان يتنقل بين ضمير المتكلم أو الغائب فى بعض الأحيان. مختصراً الزمن داخل مساحة ضيقة كان اتساعها يزداد كلما عاد للوراء.

٢ - غلب على الرواية الجانب التسجيلى لأن الكاتب أراد أن يقدم فى روايته المكان كقيمة جمالية فالمكان هو البطل فى الرواية بآثاره القديمة ومساحته داخل نفوس الشخصيات.

٣ - استخدم ابراهيم أصلان اللغة المناسبة التى تغلب عليها التقريرية والخبرية بما يتناسب مع ما يريد توصيله موثقا بالعمل.

٤ - عنى الكاتب بتقديم طرافه العالم الذى يقدم فكان له تميزه وخصوصيته ولعل شخصية الشيخ حسنى صائد العميان من الشخصيات التى لم تتكرر فى أدبنا. وأن كانت رتوش الفنان أضافت إليها ما أضافت لكنها لم تكن شخصية مفتعلة

٥ - رغم أن الكاتب ينسج عمله داخل تجربة خاصة للغاية ــ إلا أنه لم يغفل العام، وإن لم تستغرقه التعميمات، ولم يوقفه الحدث المفاجىء عن الغوص فى ثنايا العالم الذى يقدمه.

٦ - لم تكن شخصية «يوسف النجار» التى يتوارى خلفها الكاتب أساسية فى الرواية ووجودها فى الرواية كان بقصد أن يلقى الكاتب الضوء من خلالها على أحداث معينة مثل مظاهرات الطلبة وموقف أصدقاء يوسف منها «فاروق، ومجيد وابراهيم وجميل.... الخ».

٧ - أتت الرواية خالية من أية زوائد أو ترهل أصاب الرواية فى الفترة الأخيرة.

٨ - إسم الرواية «مالك الحزين» يحمل الكثير من الدلالات التراثية التى لم تكن تخفى على أحد تجسيد الشعور النفسى الحزين لأشخاص الرواية، وبخاصة شخصية «يوسف النجار» التى تقف وراء العمل بوجه عام، والتى يقف وراءها الروائى ◆

دنيا

بيومى قنديل

لم نتوقف فى البداية أمام الصمت النهارى أو العتمة الليلية اللذين لفا ذلك البيت الأنيق فى وقفته وسط البيوت الطين التى تضج حوله بأصوات الجاموس والغنم والمعيز والأطفال وأضواء اللمبة الجاز أو ركية النار . ولكن الأمر طال ، وأخذت أسئلة عديدة تثقل على صدورنا وتخنق أنفاسنا ، إلا أن الذين استطاعوا ، منا ، أن يحرروا أنفسهم من هذا الوقر ، كانوا يهزون أكتافهم ويتساءلون .

- تفتكرو يعنى ح يكون فيه أيه ؟

ولما كانت أسباب هذه الحيرة واضحة لنا ، فلقد لاذ الجميع بالصمت ؟ فهوالذى عبر جهاراً نهاراً عداوات العائلتين التقليدية قبل نحو عشرة أعوام ، وطاف وسعى واستشفع وقتها رغم أن البنات بنات أعمامه وبنات الذين ليسوا أعمامه كانت تسبل أعينها وتتنهد كلما مرّ أو مر أسمه . أما هى فهى التى رفعت فى والدها الشيخ الوقور عينين صامتتين وكانت نظرتها حاسمة رغم أن مضمونها لم يكن محدداً أهو التهديد أم المنّ ؟ وهل هو الاستعطاف أم الإصرار ؟ وفى بحر تلك الأثناء بدأت النساء التى لا تمت بقرابة وطيدة أو مصاهرة قوية للعائلتين تهمس ثم تبعتها نساء العائلتين ذاتها :

- لا يقين والنبى لبعض .
- فولة ومقسومة نصين .
- قُطعت العداوة وسنينها .

أما الرجال فكانوا قد أخذوا يجهرون بعد همس النساء واللاهى ما دلدلت ش نفسها بحبل من شبابيك المقاعد[1] زى غيرها ما عمل .

- وبسنة اللاه ورسوله .
- وشاش العمايم فل أبيض

المزمار كان بلدى ــ عادى ، والغنا سكر ــ عادى ؛ والرقص هز ــ يا ــ وز ــ عادى ــ وسطر الجمال الذى حمل انوار لم يكن أطول كثيراً من سائر أسطر الجمال التى تخترق القرية بين الحين والآخر ، لكننا أرخنا بفرح « بسمة وجلال » دون سائر الأفراح ولم يكن نادراً أن يقول أحدهم . الحكاية دى حصلت قبل « بسيمة » ما تتجوز « جلال » بكذا شهر أو كذا سنة . بل وتجاوز البعض منا ، عن أسماء الأسلاف جدوداً وجدات وأولياء صالحين وأطلقوا اسميها على أطفالهم . وبالنسبة لى لم أصدّق عينى إلا بعد أن أفصح أحدهم ، بأننا نكبر عاماً إثر عام بينما يصغر هذان العروسان عاماً فعاماً . ولذلك ولأسباب أخرى لم نستطع اقتناصها فى ألفاظ ، شغلتنا سعادة الزوجين ولا تدرى كم كانت البهجة التى تدفقت فى عروقنا وخلايانا عندما رزقت « بسيمة » من « جلال » بأول طفل ، وكان لفرط غبطتنا ذكراً ثم تانى طفل وكان أنثى وقلنا أن السماء تعلم ، علم اليقين ، أن الشياطين التى تلاعب بعض رجال العائلتين لا يرجون لهذا الزواج أن ينجح أو أن يثمر ولذلك وضعنا أيدينا على قلوبنا عندما حط الصمت نهاراً وخيمت العتمة ليلاً على البيت التى تحفه أفئدتنا ولكن البعض رجح أن يكون « جلال » قد « خباها » وعندما رد آخرون باستنكار يا ترى هم تراكوه وجدنا فى الأمر صواباً موجعاً فى نهاية المطاف ؟ إذا ما عسى أن يكون السبب طالما أنهم ليسوا أتراكاً يخفون زوجاتهم ، وفشل الذين حاولوا استكناه الخبر من « جلال » الذى أخذ ينسل وحيداً إلا من دفاتره تمت باطه فى الصباح الباكر ويعود بعد المغارب . وعندما ظهرت « بسيمة » تطمبر الطرمبة اليدوية أمام الباب ، لأول مرة ، منذ

ما يزيد على عدة شهور كان شيئا ما فى وجهها قد غرب وحينها بالغت فى الابتسام وفى تنبير آخر مقاطع الكلمات لدى ردها على الصباحات التى تلقى عليها ، تأكد للجميع أنها لا تريد لشىء ما فى أعماقها أن يبين . وخلال تلك الأيام أخذ « جلال » ينتحى جانباً ويميل إلى التسهيم وعندما يفاجئه هذا السؤال اللحوح :

- فيه أيه يا جلال ؟

كان « جلال » ينتبه إلى ما فى يده أو إلى ما تحت قدمه ، ولا يستطيع الأنكار ولا يقدر على الإقرار ، وإذ ذاك كانت تند عنه ابتسامة واهنة .

وفى ذلك اليوم الذى حاز لعناتنا فيما بعد ؟ خرجا من البيت معاً ، ومسكا الطريق الذى يقود إلى بندر « الباجور » ثم عادا بعد كل عصر لكنها أخذت منذ ذلك الحين تخرج بمفردها كل صباح وتمسك نفس الطريق . ولم يمر وقت طويل على تلك العادة الجديدة ، قبل أن يعود وجهها القديم يشرق مرة أخرى فى وجهها الذى كان قد مال نحو الانطفاء . وعند ذاك مشى بيننا ايمان عميق ببراعة أطباء « الباجور » ولكن سيدة عجوز مقعدة لعنت فى تلك الأثناء ، الأطباء جميعاً ووصفاتهم التى تخرب البيوت . وعندئذ أكد البعض منا أنها لا تقصد أطباء « الباجور » بالذات بينما أشار آخرون إلى أن « العتب » فى التخريف يقع على السن المتقدم وحدة ولكن بعضاً آخر علّق بأن بعض الأطباء ــ وليس كلهم بطبيعة الحال ــ يغالون حقاً فى أجورهم ووصفهم أحدهم بعد مدة ما بأنهم « ما يعرفوش ربنا » ثم رمى وجهه بعيداً لحظتئذ دون سبب واضح . وعندما طاردته أعين البعض . هز كتفيه وقال مفسراً :

- يعنى ! ماعندهمشى ضمير !

ثم نظر فى الأعين ــ وكنت حاضراً ــ كمن ــ يبحث عن شىء يتمنى ألا يعثر عليه .

ويبدو أن نفس العينين اللتين واجهتا الأب قبل نحو عشرة أعوام ، واجهتا هذه المرة الزوج ، وصار واضحاً لدينا ــ جميعاً أن « جلال » الطيب لعب ورقة خاسرة أمام زوجته العنيدة إذ قال : تتنازلى عن كل شىء العيلين والمؤخر والشوار ، وهدومك هدمة هدمة ولم تمر مدة طويلة حتى سرى الهمس بيننا بأنها لم تتردد ، لحظتها فى خلع فردتى الحلق من أذنيها فى نفس الوقت الذى سلتت فيه فردتى الحذاء من قدميها وكأنها كانت تنتظر تلك الشروط التى بدت تعجيزاً فى جانب وتيسيراً للأمر فى جانب آخر وحين يممت وجهها شطر « الباجور » لم تخلف وراءها سوى طبعة قدمين صغيرين فوق التراب وذكرى خوخه حرنا طويلاً قبل أن نقول : هل دب فيها العطب أم دبت فيها عصارة النضارة مثلما حرنا دون أن نستقر على إدانتها أو إبراء ساحتها .

وكان طبيعياً أن يرزح فوق صدورنا حزن مقيم بل وإن تطير من أدمغتنا أبراج وأبراج ، لولا تلك الأسئلة التى أخذت تفلت كى تنصب أمامنا كأعمدة من دخان وزفير وانقباض :

- معقول ؟
- أزاى بس يا ناس ؟
- يكون شن عمل لها عمل ؟

وفى غضون تلك الأونة ، قصد العم بيت الأب ، لكنه لم يدخله ، اذ اكتفى بأن رشق عينيه فى عينيه على القنطرة أمام الباب وصافح لسانه لسانه لأول مرة منذ أغلق الأب أذنيه أمام نصائح العم قبل الأعوام العشرة التى مضت .

واحنا زعلانين ليه وا الوقت مادام بسنة اللاه ورسوله ؟ الجزاء من جنس العمل . التخلى بالتخلى . ولم يستطع الأب أن يصمد هذه المرة ، للأمر .

طقطقت فجأة شعيرات بيضاء فى رأس « جلال » الذى أخذنا نديرأعيننا بعيداً عنه كلما صادفناه ، ونبلع أى إدانة تتبلر فى أعماقنا ضده كلما وقعت عليه أعيننا . وأحياناً كنا نطرق أمامه صامتين مثقلين بذنب لم نرتكبه وقال البعض أن المرء لا يستطيع مهما كان إلا يستشعر قدراً من الذنب أمام الأبرياء أما هو فجعل من نفسه أباً وأماً للطفلين وقلص الرقعة التى يزرعها ، إذ أجر غيط « الوسادة » وشارك على غيط « البحر » وكاد أن يكتفى بمرتبه الضئيل وأخذ يدب فى ظهره بعض الانحناء وعندما شوهد ينسل تحت جنح الظلام أو ستر القيلولة إلى بيت « روحية » عاهرة القرية ، غلب رثاؤنا لومنا له ، رغم أننا لم نكن نعرف ، وقت ذاك ما عرفناه بعد ذلك بوقت طويل ، أنه ظل يحتفظ بذلك الصندوق الخشبى الملون الذى يضم أشياء كثيرة وهدوماً نسائية ورائحة مميزة تغالبها رائحة الكحل والمر واللبان والقدم .

وذات ليلة شتوية بلا قمر أو نجوم ، شاهدت جارة من على السطوح شبحاً لم تستطع أن تتأكد مما إذا كان لرجل أو لأمرأة . هذا الشبح . هكذا أسرت الجارة لجاراتها ــ وقف طويلاً طويلاً أمام باب البيت الذى انزوى وحيداً على مبعدة من البيوت ــ الطين المجاورة قبل أن يرفع يده وينقر ثلاث نقرات بالعدد . هل سمع « جلال » بالداخل هذه النقرات أم لم يسمع الله وحده يعلم ولكن الباب ظل موصداً فى تلك الليلة مثلما ظل فم « جلال » مغلقاً بعد ذلك . وعندما تناهى إلى اسماعنا فيما بعد أن الخفير والعمدة وبعض الأهالى طوقوا امرأة تهذى بعبارات غير مفهومة وتجهل اسمها وعنوانها على مشارف قرية « جروان » المجاورة ثم رحلوها إلى مستشفى « الخانكة » للأمراض العقلية ؛ نفت تلك الجارة بإصرار أن يكون ذلك الشبح الذى ظهر أمام باب « جلال » لـ « بسيمة » بحال من الأحوال . فـ « بسيمة » هكذا تحدثت الجارة ــ كانت فارعة الطول ! ◆

مسرحية « العائلات السعيدة »

للكاتب الانجليزى : ألدوس هكسلى
ترجمة : عبد الغنى داود

الدوس هكسلى . كاتب وشاعر وقصاص وباحث وناقد . ولد فى يوليو ١٨٩٤ من أسرة إنجليزية عريقة فى الأدب والعلم والفن ، تخرج من جامعة أكسفورد ، وتولى النقد المسرحى فى مجلة (وستمنستر) عام ١٩٢٠ ، كذلك نشر رسائل د . هـ . لورنس ١٩٣٢ . . وكانت بينهما علاقة قوية وحميمة . . ويظل هكسلى من بين الكتاب الإنجليز فى القرن العشرين الذين يحظون بإهتمام متزايد فى عالم الفكر . . فمن خلال رواياته ومقالاته والمسرحيات الثلاث التى كتبها نجده شديد الإهتمام بالتضمينات الاخلاقية التى تكمن فى السؤال الخالد . . كيف يجب أن نعيش ؟ . . وهو أيضا من أوائل الكتاب الذين وضعوا أفكارهم على أساس من المعرفة العلمية الجدلية . . وتكشف هذه المعرفة عن إنشغاله بالعلاقة بين الأدب والعلم . . فقد كانت له آراء فى المخدرات وفى التصوف وفى علم (التبيو) وهو (فرع من علم الأحياء يدرس العلاقات بين الكائنات الحية وبيئتها) .

ومن الملاحظ أيضا أن هناك ارتباطا شخصيا بين (هكسلى) وكتبه . . إذ تعكس رواياته التوترات والأحداث المأساوية التى مرت بحياته فى مرحلتى المراهقة والشباب الباكر .

وقد قدم هكسلى إلى عالم الرواية ـ روايات :

١ - « الرقش الأزرق » ١٩٢١ . .
٢ - « الطرد المهمل » ١٩٢٢
٣ - « القش الغريب » ١٩٢٣
٤ - « الأوراق الجافة » ١٩٢٥
٥ - « واحدة بواحدة » ١٩٢٨
٦ - « هذا العالم الجديد القوى » ١٩٣٢
٧ - « أعمى فى غزة » ١٩٣٦
٨ - « بعد أكثر من صيف » ١٩٣٩
٩ - « على الزمن أن يتوقف » ١٩٤٥
١٠ - « قرد وجوهر » رواية فى شكل فيلم سينمائى ١٩٤٨
١١ - « العبقرى والآلهة » ١٩٥٥
١٢ - « جزيرة » ١٩٦٢

أما فى القصة القصيرة ـ فقدم مجموعات :

« لمبو » ١٩٢٠
« الإضطرابات الزائلة » ١٩٢٢
« المكسيكى الصغير » ١٩٢٤
« نعمتان أو ثلاث » ١٩٢٦
« شموع قصيرة » ١٩٣٠
« قصص قصيرة » ١٩٥٧

وفى - السيرة الذاتية -

« جراى المبجل » ١٩٤١
« شياطين لندن » ١٩٥٢

وفى المقالات والرسائل

١ - « على الهامش » ١٩٢٣
٢ - « دراسات خاصة » ١٩٢٧
٣ - « ما تبتغى » ١٩٢٩
٤ - « موسيقى فى الليل » ١٩٣١
٥ - « على طول الطريق » ١٩٢٣
٦ - « نصوص ومعاذير » مختارات ١٩٣٢
٧ - « شجرة الزيتون » ١٩٣٦
٨ - « الوسائل والغايات » ١٩٣٧ تساؤلات حول طبيعة المثل العليا فى النظريات التى توظفها من أجل تحقيقها
٩ - « دائرة معارف اللاعنف » ١٩٣٧
١٠ - « فن الرؤية » ١٩٤٢
١١ - « الفلسفة الخالدة » ١٩٤٦
١٢ - « العلم . . الحرية . . السلام » ١٩٤٧
١٣ - « مقالات وتنويعات » ١٩٥٠
١٤ - « ابواب الإدراك » ١٩٥٤
١٥ - « النعيم والجحيم » ١٩٥٦
١٦ - « أدونيس والأبجدية » ١٩٥٦
١٧ - « عالم جديد قوى » نسخة جديدة ١٩٥٨
١٨ - « الأدب والعلم » ١٩٦٢

وفى - الأسفار -

« بيليت النكتة » ١٩٢٦ (وهو كتاب مصور)
« وراء خليج المكسيك » ١٩٣٤ (مصور)

وفى - الشعر والدراما -

« أشعار » ١٩٣١ وتضم قصائده المبكرة مثل (زين الحصاد)

« هذا الطريق إلى الجنة » ١٩٣٠ عن روايته « واحدة بواحدة »
« عالم النور » ١٩٣١ كوميديا

وقد نال كاتبنا جائزة « جيمس بلاك » عام ١٩٤٠ عن روايته « بعد أكثر من صيف » . . وأسهم فى كتابة موضوع فيلم « الكبرياء »

وتمتاز أعماله بالعمق والشمول فى تناول الضمير الإنسانى وهو يستيقظ فجأة من سباته الطويل على فساد النظم السياسية والأقتصادية والإجتماعية . . ويحاول لها علاجا فلا يهتدى إلا إلى طلاء لا يغنى عنها فتيلا . . .

وعلى الرغم من كثرة أعمال الدوس هكسلى الروائية والقصصية وكتاباته النقدية . . إلا أنه لم يقدم سوى ثلاثة أعمال مسرحية . . رغم أنه تولى لفترة طويلة النقد المسرحى فى مجلة « وستمنستر » منذ عام ١٩٢٠ . والمسرحيات الثلاث هى « العائلات السعيدة » وهى مسرحية ذات فصل واحد نشرها المؤلف عام ١٩٢٠ ضمن مجموعته القصصية الأولى « لمبو » عام ١٩٢١ والتى كانت تحتوى على ست قصص قصيرة . . ثم قام بإعداد مسرحى لروايته الشهيرة « واحدة بواحدة » عام ١٩٣٠ وفى العام التالى قدم مسرحيته الأخيرة « عالم النور » ١٩٣١ وهى كوميديا شعرية رفيعة المستوى .

ولقد توفى هكسلى عام ١٩٦٣ بعد صراع طويل مع مرض السرطان .

ومسرحية « العائلات السعيدة » نموذج لأسلوب الدوس هكسلى » وتعكس رؤيته للطبقة العليا الإنجليزية التى يسخر منها الكاتب أشد السخرية . . والتى تشير إلى إضمحلال هذه الأرستقراطية التى أصبحت مجرد أقنعة »◆

المنظر : (بيت زجاجى لحفظ الزهور . . نباتات إستوائية ضخمة لا تظهر بوضوح خلال حوض زجاجى أخضر لأسماك الزينة شمس الأصيل موزعة هنا وهناك . . ضوء أرجوانى خاطف ينبعث من بعض المصابيح الصينية المعلقة فى السقف وفوق غصون الأشجار . . بينما يتهادى شعاع أصفر دافىء من صالة الرقص خلال باب إلى يسار المنظر فى خلفية المسرح . نلاحظ من خلال البيت الزجاجى منظراً طبيعيا باللونين الأبيض والأسود ، مجاهل من الثلج فى ظل القمر فيها خطوط وعلامات لأحجار بلون الفحم الأسود . أما خارج الزجاج فالموت والصقيع . فى الداخل يموج كل شىء بحياة إستوائية حيث النباتات . . الأستوائية . خضرة كثيفة فى كل مكان أزهار رهيبة تشبه الوطاويط المختبئة أو الجروح السامة . . فهى أزهار ذات عيون وألسنة كأعضاء خالية من العظم . . يظهر منها صدور وأسنان وجلود مخططة . . أنغام رقصة الفالس تأتى بوضوح من خلال باب صالة الرقص .

تدخل العائلتان فى موكب متواز أثناء هذه الموسيقى البطيئة الناعمة . . والعائلتان بالتحديد تتكونان من (السيد/ج ، تريل) ، و(الآنسة/توبسى جاديك) و(أستون » عميد أسرة (أتريل) شاب وسيم من رجال الفكر المثقفين جدا ــ شعره بنى غامق طويل نوعا ما . . وجهه متناسق حساس . . لكن فكه الأسفل به عيب بسيط . . صوته رفيع كثير الذبذبات كرجل تعلم فى إحدى الجامعات الكبرى وأشتهر بـاسم (أستون الرجل الصريح) أما (الآنسة توبسى) عميدة أسرة (جاريك) فهى شابة فى العشرين من عمرها ذات شعر أصفر ناعم قصير وكثيف عند أذنيها ويتهدل كصفحة كتاب . . صبيانية الملامح . ويظهر ذلك من نحافتها وطول ساقيها وإن كانت كاملة الأنوثة والجاذبية إلى أقصى حد . . وهى تمارس الرسم بمهارة . وتغنى بصوت رقيق صاف يأخذ بالألباب أو على الأقل ترتاح الأذن لسماعه . وهى قد حصلت على تعليم عالٍ . . وقد قرأت أو على الأقل سمعت عن معظم الكتب الجيدة المكتوبة فى ثلاث لغات ، وتعرف أيضا القليل من الاقتصاد ونظريات فرويد .

يدخل (استون) و(توبسى) متشابكى الأيدى وفى حالة نشوة من تأثير الرقص . . يمسكان بيديهما الخاليتين قناعين كثيبين يشبهان العرائس ويخيل إليك أن صوتيهما يأتى من بعيد . . يجلس (استون) و(توبسى) على أريكة فى وسط المسرح تحت نوع من الشجر تزينة ازهار خرافية أما أعضاء الأسرتين الأخريين فيظهرون ويختفون على المسرح فى ضوء الأصيل الإستوائى القانى . يضع (أستون) قناعه فوق وجهه ويجعله يتكلم ويحرك فمه وبقية أعضائه بالتناوب بواسطة روافع سرية تتحكم فيها يده .

قناع استون : مكان رائع . وفى ليلة كهذه !

قناع توبسى : أجل . . كأنه شبيه بـالثلج . أليس كذلك . . أضف إلى ذلك تلك الفرقة الموسيقية البارعة

قناع استون : نعم بالطبع فهى فرقة رائعة .

قناع توبسى : هذه الفرقة تعزف فى (النكروبول) كما تعلم

قناع استون : حقاً !!

(فترة صمت طويلة محرجة . . من أسفل المسرح تظهر شجرة صمغ ضخمة ويبرز (قابيل واشنجطون تريل) الأخ الزنجى (لأستون) ، ومن المؤسف أن (عائلة تريل) شربت من هذا الإناء وقد راج كثيرا أن أصل هذه العائلة من (جامايكا) لحما ودما . . (قابيل) ممتلىء يلمع وجهه الأسود كالشحم ، ويشبه بياض عينيه خرز الزينة الأبيض . . وابتسامته براقة كالسوليفان يرتدى ملابس السهرة كاملة . . ويثبت شريطا حول خصره . . ويسير بخطوات واسعة متقطعة فيتطوح الجزء الأعلى من جسمه إلى الوراء . . ويبدو منظره كتابع يحمل مـلابس ممثل فى مسرحية (لأريستوفان) يسير متعاظماً جيئة وذهابا أمام (أستون) و(توبسى) . . يبتسم ويصفق بيديه عند مستوى خصره .

قابيل : شعر جميل . . نم . . نم . . كم هو رشيق . . خلف عنقها وقوامها . . وتلك الحركات واللفتات البديعة نم . . نم (يقترب من (استون) ويحدثه بالقرب من أذنه) إيه ــ إيه . . إيه .

استون : إبتعد أيها الخنزير . . إبتعد .

قابيل : (يغضب ويزدم فى خيبه أمل)

قناع استون : هل قرأت فى الفترة الأخيرة شيئا من الروايات المسلية ؟

توبسى : (تتحدث بدون قناع) كلا . . فأنا لا أقرأ الروايات أبداً فهى غالبا ما تكون مزعجة جداً ومملة . . أليس كذلك ؟

استون : (متجاوباً) شىء عظيم . . أنا أيضا لا تعجبنى الروايات كل ما فى الأمر أنى أكتبها أحياناً . (يتخلصان من قناعيهما . . يسقط القناعان متعانقين ــ كل فى ذراع الأخر ــ على الأرض ويرسلان أهة خافتة)

توبسى : هل تكتب الروايات !؟ لم أكن أعرف .

أستون : أوه . . كنت أفضل ألا تعرف ولا أود لك مطلقا أن تقرأى إحداها فهى كما تعلمين روايات فجة وغير ناضجة . . لكن بالله خبرينى أى شىء تقرأئين ؟

توبسى : أقرأ التاريخ والفلسفة وقليلا من النقد الأدبى وعلم النفس وبعضا من الأشعار .

استون : آنستى العزيزة ! هذا شىء عجيب ورائع ومذهل . [يظهر (قابيل) مع الأخ الثالث فى الأسرة (سيرجاسبر) وهو أكثر شحوبا ونحافة وأكثر أرستقراطية واختلافا عن أخيه (أستون)]

قابيل : نم . . نم . . نم . .

سير جاسبر : حكمة رائعة نطقت بها يا أستون تشبه جُمل (هنرى جيمسيان) البليغة تمام الشبة . . وأنت ياآنستى العزيزة تبدين أكبر من هذه الجملة بأربعين عاما . . لكنك تتقنين ذلك بمهارة . . ومن العجب أننى لا أذكر أنك بدأت بمثل هذه البداية . . وإن كان بالطبع قد حدث مثل ذلك كثيرا [إلى قابيل] أنت شىء مقزز يا(قابيل) خصوصاً حين تصر على أسنانك بهذه الطريقة . .

قابيل : (يزوم) نم . . نم . . نم

(استون) و(توبسى) يتحادثان فى ود عن الكتب ، وعندما يجد الشقيقان (قابيل) و(سيرجاسبر) نفسيهما مهملين لا يبالى بهما أحد ينزويان فى ظل شجرتهما الإستوائية . . تظهر (بلى جاريك)

وتختفى من وقت إلى آخر خلف (توبسى) . . من الواضح أن (بلى) أجمل من أختها (توبسى) فهى ذات صدر ممتلىء وفم إنسيابي ذى لون أرجوانى ضاحك . . لا تستطيع (بلى) أن تلفت نظر أختها . . تتلفت حولها وتنادى هنريكا . . وتظهر (هنريكا) ذات الوجه الشاحب والعينين الواسعتين المتساءلتين ، والشعر الغزير الذى يشبه ساق الخرتيت ، أو شجرة (الكرايو) ذات الأوراق الضخمة والأزهار ذات لون الجميز (هنريكا) هى شقيقة (توبسى) الصغرى وها هى تأتى مرتدية (جونلة) من حرير الموسلين مثبتة بأشرطة زرقاء ، وتتقدم على أطراف أصابعها

هنريكا : ها قد جئت . . ما هذا كم أخاف هذا الرجل . . لا . . بل هو فى الحقيقة طيب وظريف أليس كذلك ؟

بيلى : أوه . . طبعا . . من السذاجة أن تتخفى على هذا النحو . .

هنريكا : يبدو طيباً وهادئاً وسيداً محترماً واسع الحيلة

بيلى : ما أجمل يديك . . حقا . . أليس لها يدان جميلتان (تقترب من (توبسى) وتهمس فى أذنها)شعرك ياعزيزتى يغطى عينيك أطرحيهللخلف . . أردفيه وراءك بطريقتك الجذابة [تلك (توبسى) تهز رأسها فتتماوج خصلات شعرها الناعم بإنسيابية حول أذنيها]أجل هكذا بالضبط .

قابيل : [يقفز فى الهواء ثم ينزل على قدمين منفصلتين ويثنى ركبتيه ويضع كل يد على ركبة] آه . . نعم . . نعم . .

استون : حركة رشيقة . . تجعل المرء يحبس أنفاسه من السرور المفاجىء :

كما تفعل بالإنسان حركات الراقص الماهر .

سيرجاسبر : حركات رشيقة ألم تكن كذلك . تبعث سرورا خالص الجمال وفنا رفيعا . . فأنصت يا قابيل .

أستون : (لتوبسى) هل حاولت أن تجربى الكتابة ؟ أعتقد أنه يجب عليك أن تفعلى ذلك .

سيرجاسبر : تماما . . كلنا موقنون بأنك يجب أن تحاولى الكتابة . . هيه ما وراءك يا قابيل ؟

توبسى : كتبت ــ على أية حال ــ قليلا من الشعر . . بل من الأفضل أن أقول ــ كتبت بعض المنظومات من ذلك النظم السىء - وذلك بين الحين والآخر .

استون : أوه !! عن أى شىء فى الحقيقة كنت أود أن أسأل ؟!

توبسى : لا بأس (فى تردد) كنت تريد أن تسأل عن أشياء مختلفة أنت تعرفها (تحرك مروحتها بعصبيه)

بيلى : (تميل على كتف (توبسى) وتخاطب (أستون) مباشرة فلتسأل عن (الحوب) الحب . [تضغط طويلا وبلهجة حادة فوق الكلمة الأخيرة فتنطقها (الحوب) بدلا من كلمة الحب]

قابيل : هذا رائع . . رائع جداً . . [فى لحظات الانفعالات تبرز لغة وسلوك (قابيل) الحقيقه كلغة وسلوك الفلاحين البدائيين] هل رأيت وجهها حينئذ ؟

بيلى : [تعيد ما قالته فى بطء وتؤدة] فى الغالب أنت تود أن تسأل عن (الحوب) الحب .

هنريكا : أوه . . أوه (تغطى وجهها بيديها) كيف تجرؤ ين ؟ هذا يجعل الدم يصعد إلى رأسى [تعود ثانية بسرعة خلف الشجرة الإستوائية]

استون : [بطريقة جادة وحاسمة] إن هذا فى الحقيقة مثير للغاية . . ومن دواعى سرورى أن أرى ما تكتبين .

سير جاسبر : نحن نحب دائما أن نعرف . . وأن نرى مثل هذه الأشياء . . أليس كذلك يا (أستون) ؟ هل تذكر (مسز تاولر) كم كانت جميلة تلك الطريقة التى كنا ننقد بها إنتاجها الأدبى .

أستون : (مسز تاولر) . . [يرتعب كمن ، لمس شيئا ناعماً قذراً] أوه . . لا تتكلم يا أجاسبر . . لا تتكلم

سير جاسبر : يا للعزيزة (مسز تاولر) كنا نمتدح قصائدها . . ألم تفعل ؟ هل تذكر تلك القصيدة التى كان مطلعها : حبى يصبح زهرة الفضة ترقد فى قلب مدينة الأحلام العجيبة . . فالرب لم يجعل لزهرتى جدوى سوى الزينة ــ حتى قابيل فى إعتقادى قد لمس ما فى القصيدة من طرافة . . أما . . أستون . . (مسز تاولر) . . أوه . . ياإلهى . . فى هذه المرة . . الأمر مختلف تماما . . فهذه الفتاة تجذبنى حقاً .

سير جاسبر : أعلم ذلك . . فهى تجذبنى أنا أيضا . . أليس كذلك يا قابيل ؟

قابيل : [يتدحرج خطوتين أو ثلاثاً مثل تدحرج الكعكة] . أوه يا حلوتى . . يا حلوتى .

أستون : لكن عليك أن تعلم أن الوضع هنا مختلف تماما .

سير جاسبر : بالطبع هو كما تقول وأى غبى يستطيع أن يدرك أنه لكذلك . . ولقد صرحت بقولى هذا من قبل .

أستون : ستجعليننى أرى أعمالك . . ألن تفعلى ؟ كم أود من كل قلبى أن أراها .

توبسى : [يشملها الاضطراب] لا . . لا أستطيع . . أنت كاتب محترف .

هنريكا : [من خلف شجرة (الكادابو) لا يجب أن تريهم شيئا تعلمين أن هذه الأعمال ملكى أنا . . أو على الأقل الكثير منها . .

بيلى : هراء (تنحنى لكى تهز ساق (توبسى) ذات الجورب الأبيض الطويل الذى يظهر حتى أعلى الساق وتكلم (توبسى) إخفضى (جونلتك) ، قليلا يا عزيزتى . . فأنت لا تسلكين سلوكا مهذبا .

قابيل : [يضع نظارته الصغيرة (مونوكل)] أوه . . نعم . . نعم . . نعم . . يا حلوتى هيا بنا إلى (دكسى لاند) أرض الدلتا

سيرجاسبر : هيم . . إن (قابيل) يعى إل حد ما . . ألا تظنون ذلك ؟

استون : ياآنستى الصغيرة نحن جميعا بشر حتى من يعملون بالكتابة . . وربما أستطيع تقديم بعض المساعدة فيما تكتبين .

توبسى : هذا عطف كبير منك يا (مستر تريل) . .

هنريكا : لا تدعيه يطلع على بشىء . . فأنا لا أريد أن يراها أحد . . لا تدعيه يطلع على شىء

استون : [بأسلوب لبق] من دواعى إهتمامى أن أسمع خيراً عن الشباب . . وأنا اثق أنك لن تعتبريها إهانة أن أعتبرتك من بين الشباب وإنه لمن أهم واجباتنا نحن الجيل الأكبر سناً - حين نرى الشباب يقدمون على الكتابة ــ أن نشجعهم فنقدم بذلك خدمة كبيرة لقضية الفن .

سيد جاسبر : أذكر أنى كنت أردد ذلك دائما (لمسز تاولر)

توبسى : كان بودى يا (مستر تريل) أن أقول لك إن الجميل والمعروف الحقيقى هو أن تؤخذ أعمال الإنسان كمأخذ الجد . فأنا شاكرة لك هذا الجميل . . والآن . . هل يمكننى أن أقدم هذا المجهود المتواضع [قابيل : [يتقدم] خطوة راقصة فيواجه الموجودين بغضب مكتوم له حشرجات إحتكاك قطعتين من العظام]

سيد جاسبر : أهنئك يا (استون) خطتك استراتيجية وبالغة الروعة

بيلى : إنى أتساءل ما الذى سيفعله بعد ذلك ؟ أليس هذا شيئاً مثيراً ؟
توبسى . . هزى رأسك ثانية هكذا تماما . . هذا أفضل . . أوه . . كم أتمنى لو يحدث شيء
هنريكا : [لتوبسى] ماذا تفعلين . . لا يصح فى الحقيقة أن تقدمى اليه القصائد .

بيلى : لقد قلت قبل ذلك أنه شخص عظيم . . فكيف ترينه الآ ؟
هنريكا : أجل . . أعرف أنه طيب . . لابد وأن تُقِرّى أنه كان طيباً لكنى لست أحب أن يطلع على شيء .

توبسى : [بحزم] ما أنا إلا غبية يا (أهنريكا) إن مستر لتريل) من رجال الأدب المرموقين وقد كان كريما للغاية كى يشمل أعمالى برعايته . وسيكون نقده أكبر عون لى .
بيلى : دون شك . . كما أن له عينين حزينتين [صمت قصير ينصتون للموسيقى المنبعثة من حجرة اللعب والتى كانت تأتيهم طوال هذه الفترة خافتة واهنة . . تعزف الموسيقى فالسى يوحى بالأبهة والثراء] ما ألذهـا موسيقى يـا هنريكـا . . هيا بنـا نرقص (تمسـك بخضر (هنريكا) التى لم تكن راغبة فى الرقص فى أول الأمر . . لكن إيقاع الرقص يستولى عليها رويدا رويدا حتى تصبح . . بعينيها نصف المغلقتين وبخطواتها وحركاتها الضعيفة غير المتناسقة مثالا حيا أو رمزا حقيقيا للفالس . . يسترخى (استون) ، و(توبسى) إلى الوراء فى مقعديهما يرقبان الزمن ويريحان أيديهما المتعبة . . يتطوح (قابيـل) ويرتمى ويتشقلب هنا وهناك بطريقته الغريبة تلك والتى لا يقلد فيها أحداً فى الرقص .
سير جاسبر : [يتسلى بمراقبة (المنظر) منظر لطيف . . فللموسيقى سحرها .
هنريكا : (فى صوت غير واضح تماما) أوه . . بيلى . . بيـلى . . أستطيع أن أرقص هكذا إلى الأبد ــ أشعر أنى مخدرة تماما .
توبسى : لحن جميل .
أستون : أحقا هو كذلـك . . إن اسمه ــ كـما أعتقد ــ (أحـلام الرغبة)
بيلى : ياله من اسم رقيق !
توبسى : ها هنا أزهار عجيبة
أستون : دعينا نذهب ونلقى نظرة عليهم [ينهضان ويسيران حول الحوض الزجاجى ــ تبرق الأزهار عند مرورهما بالضوء . . فى وسط كل زهرة مصباح كهربائى صغير] هذا الأرجوانى ذو العينين هوزهرة (الأسفـوتيدا) لا تقـربى أنفك منها كثيرا فـإن لهـا رائحـة اللحم المحترق . هذا هو (الكرميديوم) من سـومطره . . إنها الـزهرة الوحيدة فى العـالم التى يأكلهـا الإنسان . . لاحـظى صفىّ أسنانها [يضع عصاً فى فم الزهرة فتهجم على العصا فى التو مثل فـخ من الصلب] إنها وحش شرير قذر . وهذه أزهار البحر الأرجوانية التى تأتى من فصيلة زهرة (التوانجوم) التى يتدفق منها الدم بسهولة عند إعتصارها . . وهذه هى (الجونسيا) الحيوان البحرى دو الثمانية أذرع فى دنيا الزهور . فى كل ذراع من أعضائه المطاطية الثمانية لدغة قـادرة على قتـل حصان . . والآن هـذه هى أكـثر الـزهـور إثـارة وتحضراً . . زهرة نبات (الباتشولى) ولربما كانت هى أكبر مثال مثير للإنتباه فى الطبيعة على التصص البنائى الذى بعثته نظرية النشوء والإرتقاء . . لو كان (دارون) قد عاش ليرى نبات (الباتشولى) ! لعلك قـد سمعت عن الزهـور التى تؤقلم نفسهـا لتنمو وتخصب بمساعدة النحل والفراشات أو الوطـاويط أو مشابـه ذلك . . هـذا النبات ينمو على وجه الخصوص فى غابات (جواتيمالا) وكان من الممكن أن يزرعه المكتشفون الإنجليز لاحظى بناء الزهرة توجد هناك دائرة عاكسة مسطحة عند الجذور تحتوى على مادة (البستيل) وفوقها إناء على شكل قوس النصر ينتهى بإعوجاج . . وهناك على جانب إنحنـاء طولـه حوالى ثـلاثة أربـاع البوصـة . . وربما يتـداخـل فى الفصـوص اللحمية لكـأس الزهـرة . . لـذلـك يـدهش المسافـر الإنجليزى حين يلاحظ التشابه بين هذا النبات وبين الآلة التى تدار فى محطات السكك الحديدية فى بلادهم فتخـرج عطرا للنـاس . . وبحكم قوة العادة المتحكمة يخرج أحدهم بنسا من جيبه ويضعه فى إحدى دوائر الآلة فيخرج بسرعة دفقات ذات رائحة نفاذة عطرة من الفتحة السفلى . . ويستنبت النبات بتلك الطريقـة أيضا . . هـل هناك شيء أعجب من ذلك ؟ ورغم ذلك تجدون من ينكـر وجود الله . . هؤلاء الحمقى التعساء .

توبسى : عظيم (تشم الزهور) يا لها من رائحة جميلة !!
استون : أنقى أنواع زهور (الباتشولى)
بيلى : كم هو رائع . . أوه يا عزيزتى [تغلق عينها فى نشوة]
هنريكا : [منتشية وفى صوت ناعس] لذيذ
سير جاسبر : أفضل عادة روائح (الكانيل) فتأثيرها عجيب
استون : هذه زهرة (الليوبـارد) (الفهد) هـل لاحظت استـواء جلدها المنقط وشوكهـا الذى يشبـه المخالب الحـادة . . وتلك هى (اللاكوزيا) الطروب . . (اللاكوزيـا كونتـراكس) . . إكتشفها (هايبولدت) أثناء رحلته إلى (الأمازون) إذا ضغطت على الحلق فى المكان المناسب تبدأ فى الغناء مثل العندليب . . هل تسمحين . . (يأخذ الزهرة بيده ويدير أصابعه تجاه الحلق المتسع للزهرة الضخمة التى تأخذ شكل بوق (الجرامفون) فتنفجر زهرة (اللاكوزيا) فى غناء يشبه صوت المطرب الشهير (كروزو)
قابيل : أوه . . نم . . نم . . أوه . . يا عسل النحل (يمرر يـده السوداء السميكة فوق ذراع (توبسى)
توبسى : يا لها من زهرة مثيرة .
بيلى : عجبا . . هل لمس ذراعى بهذه الطريقة صدفة أو متعمداً !!
هنريكا : [ترتعش إرتعاشة خفيفة] إنه يلمسنى . . يلمسنى فأشعر كما لو أنى نائمة لا أستطيع الحركة من الرعب . .
توبسى : تتحرك ناحية الزهرة التالية (بيـلى) تمنعها من أن تـريح يدها] لهذه الزهرة رائحة مثيرة
استون : كونى على حذر . . إنه نبات (الكوروفورم)
توبسى : أوه . . أشعر بالغثيان والضعف إن الرائحة والحرارة . . (تكاد تقع فيمد (استون) ذراعه ويمسك بها فتتمالك نفسها]

استون : ياللطفلة المسكينة .
قـابيل : بـوتشيلى . . بـوتشيلى . . [يـزوم حـولهـا ــ تكـاد يـداه تلمسها . . يهتز من الإنفعـال . . تدور حـدقتا عينيـه البيضاوين بطريقة مرعبة]
استـون : سأفتـح الباب . . سيجعلك الهـواء تشعرين بـالتحسن (يفتح باب الشرفة الزجاجية ولا يزال يسند (توبسى) بـذراعه ـ تصفـر الريـح بطريقـة مخيفة . . تهب زخـة من الثلج فى الشرفـة الزجاجية ــ تصرخ الزهور صـرخات الغضب والخـوف الحادة . . تتألق أضواؤ ها بطريقة وحشية فتسقط عدة زهرات داكنة السواد على الأرض متقلصة تتلوى فى عذاب . . الأخطبوط الـزهرى يضـايق قرون الإستشعار . تتوهج زهرة التوانجوم فينزف الـدم ، وتصفق أوراق الشجر فى صوت جاف ثقيل .
توبسى : (فاقدة الأنفاس) شكرا . . هذا أحسن .

أستون : (يغلق الباب) يا للطفلة المسكينة .. تعالى وأجلسى ثانية .. فزهرة (الكوروفورم) شديدة [الخطر (تستطيع (توبسى) أن تتحرك فيقودها ويعود بها إلى المقعد]
قابيل : (يرقص رقصة الحراب حول الإثنين الجالسين) بوه تشيلى .. بوه تشيلى .. نم .. نم ..
سير جاسبر : على المرء أن ينتبه إلى الأخطار المعروفة التى تنتج عن لعب أهل سومطره الطيبين مع شخص محاصر من الجنس المقابل .. إن الشفقة تلمس قلب أخينا الطيب (قابيل) حتى يذرف الدموع ..
بيلى : أوه .. عجبا .. هذا شيء مثير جدا .. أنا مسرورة بذهاب (هنريكا) إلى الفراش .
توبسى : شيء مخجل أن تخور قواى وأتهاوى هكذا .
استون : كان يجب أن أحذرك من زهرة (الكورفورم) فى الوقت المناسب .
بيلى : أحس إحساسا رائعاً الآن .. كما لو أنى فى حمام ساخن جدا ومعى كثير من أملاح (الفربانا) ساعتها يصبح المرء غير قادر على تحريك أى عضو من أعضائه حيث يظل مسترخيا وسعيداً تماما .
استون : كيف الحال الآن ؟ أخشى أن ينالك الشحوب . يا للطفلة المسكينة .
قابيل : بوتشيلى .. بوتشيلى
سير جاسبر : لا أعرف الكثير عن هذه الأشياء .. ولكن يبدو لى يا عزيزتى أن الوقت بالتأكيد قد حان .
استون : آسف جدا يا صغيرتى الطيبة (يقبلها برقة شديدة على جبهتها)
بيلى : أوه ..
هنريكا : أوه .. لقد قبلنى .. الشفوق الطيب (تنهض ثم تقع ثانية على ظهرها وتعود إلى غيبوبتها الناعسة)
قابيل : بوه تشيلى .. بوه تشيلى (يميل على كتف (أستون) ويشرع بوقاحة فى تقبيل شفتى (توبسى) الساكنتين المنفرجتين .. تفتح (توبسى) عينيها فترى الوجه الأسود كالشحم فوقه إبتسامة كإبتسامة الفيل ، وشفتان حمراوتان غليظتان وعينان مثل كرتين بهما بياض ناصع .. فتصرع (توبسى) وتنزلق على الأرض ويبقى (قابيل) و(أستون) وجها لوجه مع (هنريكا) الشاحبة شحوب الموت بعيونها الواسعة المنزعجة وقد ارتعشت فرائصها
استون : [يدفع (قابيل) دفعة فيتراجع إلى الخلف متأرجحا ويسقط أمام هيكل (هنريكا) المثير للرثاء] أوه .. منتهى الأسف .. آسف جداً .. يا لى من وحش .. لا أدرى فيما كنت أفكر حتى أقدم على مثل هذا الفعل
سير جاسبر : أيها الولد العزيز .. أخشى أن تكون أنت و(قابيل) تعرفان تماما ماذا كنتما تفكران فيه .. وتعرفانه جيدا .
أتسون : إغفرى لى .. أنا لا أستطيع الغفران لنفسى ..
هنريكا : أوه .. أصبتنى بالأذى .. أفزعتنى كثيرا . ولا أقوى على التماسك (تبكى)
أستون : ياإلهى .. ياإلهى (تبدو الدموع فى عينيه .. ويأخذها ألى حضنه ويبدأ فى تقبيلها) آسف جدا .. منتهى أسفى .
سير جاسبر : إذا فقدت عقلك فعليك بالإحتكاك (بقابيل) مرة أخرى [يسحب (قابيل) نفسه ، ويتسلل متلصصاً تجاه الإثنين فى وسط الشرفة الزجاجية]
استون : [يتلفت حواليه] قابيل : أيها المتوحش .. إذهب إلى الجحيم [(قابيل) يعود أدراجه] أوه .. لو كنت جباناً . هل تغفرين لى ؟ ماذا أستطيع أن أفعله من أجلك .. أى شىء فى مقدورى أن أفعله ؟
توبسى : [التى إستعادت وعيها وتمالكت نفسها .. تنهض على قدميها وتدفع (بهنريكا) فى خلفية المسرح] شكرا أنا فى تمام العافية .. أعتقد أنه من الأفضل ألا نذكر شيئا عن ذلك ثانية وأن ننسى ما حدث ..
استون : حينئذ هل تغفرين لى ؟
توبسى : طبعا .. بالتأكيد .. هل تتفضل بالنهوض يا مستر تريل ؟
استون : (يتساند على قدميه) لا أستطيع أن أصدق كيف تحولت إلى مثل هذا الوحش .
توبسى : [ببرود] أظننا قد اتفقنا على ألا نتكلم عن هذا الحادث أكثر من ذلك [يخيم الصمت]
سير جاسبر : حسن .. لا بأس يا أستون .. لقد كان أمرا يثير الضحك .
بيلى : أرجو ألا تكون القشعريرة قد إنتابتك عند تقبيله لك يا توبسى .. ياللإنسان الطيب إنه فى الحقيقة فى غاية الأسف .. من السهل ملاحظة ذلك عليه .
هنريكا : لكن .. هل رأيت ذلك الوجه المخيف ؟ (ترتعد وتخفى عينيها)
استون : [يلتقط قناعه ويضعه على وجهه] الجو حار بالداخل .. أليس كذلك ؟ هل نذهب إلى قاعة الرقص ؟
توبسى : [ترفع قناعها إلى وجهها] أجل فلنعد إلى قاعة الرقص .
قناع استون : أليست هذه مقطوعة « زهور فى البيكاردى » التى تعزفها الفرقة الآن ؟
قناع توبسى : أعتقد ذلك .. إنها فرقة عظيمة . أليس كذلك ؟
قناع استون : بالطبع .. فهذه الفرقة تعزف أثناء الغداء فى (النكروبول) [إلى جاسبر] سيدى اللورد . لقد نسيت تماما أنها هى التى أخبرتنى بذلك ونحن ندخل هنا
قناع توبسى : هل تعزف حقا فى (النكروبول) ؟
قناع أستون : فرقة رائعة تعزف فى صالة عظيمة .
قناع توبسى : أجل .. صالة مثالية .. أليس كذلك ؟ مثل زجاج .. [يخرجون تتبعهم عائلاتهم السعيدة . تساعد (بيلى) (هنريكا) التى مازالت واهنة القوى بعد صدمتها الأخيرة] .
بيلى : لقد كان أمرا مثيراً .. أليس كذلك ياهنريكا ؟
هنريكا : وهل لم يكن شيئا مريعا أيضا ومفزعا .. أوه يا لهذا الوجه .
[يطرد (أستون) (قابيل) بإشارة مستفزة صامتة .. ينهض (سير جاسبر) ويسير فى مؤخرة الموكب .. يكتسى وجهه بملاح عادية كوجه من يجد لذة فى الملل . يشعل سيجارة]
سير جاسبر : يا له من مساء ساحر .. مساء جميل ورائع .. الآن وقد إنتهت الليلة أقف متسائلا .. هل كان لهذا المساء وجود ؟
[يخرج .. الشرفة خالية .. تتوهج أعضاء التأنيث فى الزهور بالضوء .. وتشرق عيون زهور (الأسفوتيدا) بغمزة وقور — تهتز الأوراق الجافة وتتطاير — تنفجر ضحكة مكتومة من عديد من الزهور تسعل زهرة (اللاكوزيا) سعالاً عاليا حادا فيه سمات الشرق الذى يهمس بكلمات قصار] ◆

◆ [وينزل الستار ببطء] ◆

عرض د/ ماهر شفيق فريد

● دوستويفسكى

« ليلة الروح المظلمة » مصطلح من مصطلحات الصوفية يرمز إلى ما تمر به الروح من عذابات ونحن فى معراجها إلى الحق . وهذا المصطلح هو العنوان الذى اختاره الناقد برنارد ليفين لمقالته فى صحيفة « ذى أوبزرفر » الصادرة فى ١٥ ابريل . ومناسبة المقال هى صدور كتاب عنوانه « دوستويفسكى : سنوات المحنة ١٨٥٠ - ١٨٥٩ » من تأليف الباحث الأمريكى جوزيف فرانك .

يقول برنارد ليفين : عندما ظهر الجزء الأول من هذه الدراسة المفصلة لدوستويفسكى عام ١٩٧٧ أعلن مؤلفه أن العمل سيتكون فى مجموعة من أربعة أجزاء « وذلك خلال عدد معقول من السنين » . وها هو ذا الجزء الثانى يظهر بعد الأول بسبعة أعوام . ولو سار المؤلف على نفس المعدل ، فسيكتمل الكتاب عام ١٩٩٨ . أو الأحرى أنه كان خليقا أن يكتمل لولا أن المؤلف يحدثنا الآن أنه سيخرج فى خمسة أجزاء ، لا أربعة ، ومعنى هذا أنه إذا لم يسرع قليلا ، فلن تكتمل الأجزاء الخمسة قبل عام ٢٠٠٥ إلا إذا صُدِّرَ الجزء القادم باعتراف خجول مؤداه أن الكتاب سيمتد إلى ستة أجزاء ، بعد كل شىء .

لماذا كانت هذه الحقيقة مهمة ، بصرف النظر عن أنى لست واثقا من أن العمر سيمتد بى حتى أرى آخر هذه الأجزاء ؟ إنها مهمة لأن الجزء الأول قد أوضح . . والجزء الثانى قد أكدّ ــ أنه على قدر ما يمكن لباحث أن يقول الكلمة النهائية عن مؤلف ، فإن كتاب الأستاذ فرانك سيقول الكلمة النهائية عن دوستويفسكى . لنتأمل الصفات التى يمتاز بها هذا العمل : هناك أولا ــ بحثه الهائل فى أغوار مادته ، فقد تعلم الأستاذ فرانك الروسية لكى يقرأ كل شىء بقلم دوستويفسكى أو عنه فى الأصل . وهناك اليسر والوضوح المدهشان اللذان يقدم بها ثمار أبحاثه . وهناك العناية والبصيرة اللتان تؤهلانه لأن يحلل كل عمل من أعمال دوستويفسكى ــ مهما يكن حظه من الأهمية قليلا ــ ويقيمه ويضعه فى مكانه الصحيح بين سائر الأعمال . وهناك عمق فهمه لعقل دوستويفسكى وقلبه وشخصيته وتعاطفه معها . ولكن ربما كان أهم مزاياه الحس التاريخى الذى يمكنه من أن يضع دوستويفسكى بثقة وعلى نحو مضىء ــ إزاء خلفيته التاريخية والثقافية والفلسفية والسياسية . هذه هى الصفات التى تجعل هذه الدراسة القاطعة واحدة من أفتن الكشوف عن طبيعة العبقرية ومنجزاتها وفكرها .

ختم الأستاذ فرانك الجزء القصصى من مجلده الأول بإلقاء القبض على دوستويفسكى بتهمة التآمر مع الثوار على نظام القيصر . أما هذا الجزء فيبدأ بالأحداث التى أفضت إلى حادثة ميدان سيمينوفسكى ــ ونعنى بها مشهد الإعدام الوهمى الذى أجرى ، بطريقة درامية بشعة ، لكى يلقى بالرعب فى قلوب دوستويفسكى ورفاقه ويجعلهم يتوهمون ــ حتى آخر لحظة ــ أنهم على وشك أن يُعدموا رميا بالرصاص يقول الأستاذ فرانك :

« ثم سُمعت دقات الطبول تعزف نوبة رجوع . ولما كان أخشاروموف لم يدخل الجيش فإنه لم يفهم مغزى هذه العلامة ، وظن أنها ستكون نذيرا بانهمار وابل من الطلقات أما دوستويفسكى ــ الذى كان ضابطا سابقا ــ فقد أدرك على الفور أنهم قد نجوا بحياتهم وفى اللحظة التالية نكست فرقة اطلاق الرصاص بنادقها ولم تعد فوهاتها مصوبة إلى صدور المحكوم عليهم ، وحل وثاق الرجال الثلاثة المشدودين إلى أعمدة . نزعت منهم صدراتهم الريفية وطواقى نومهم وتسلق رجلان المنصة ،كانت مهمتها هى أن يكسرا سيوفا على رءوس السجناء وكان انقصاف السيوف علامة على استبعادهم من غمرة الحياة المدنية ثم أعطوا أغطية رأس مما يرتديه المحكوم عليهم ، ومعاطف ملوثة من فراء الأغنام ، وأحذية عالية »

هكذا بدأ دوستويفسكى رحلته على طريق الآلام ونحو البعث . ليس هناك مؤلف قد كتب كلمات أكثر اتساما بطابع الترجمة الذاتية ، وألصق بخبراته الشخصية مما هو الشأن مع دوستويفسكى حين خط آخر فقرة من رواية « الجريمة والعقاب » حين يتهيأ راسكولنيكوف للسفر إلى منفاه فى سيبريا ، عقابا له على قتله المرابية العجوز ، وهى التجربة التى قدر لها أن تغير من مسار حياته وحياة مؤلفه . لقد كتب دوستويفسكى فى تلك الفقرة يقول : « لكن هذه بداية قصة جديدة ، قصة الميلاد الجديد ــ تدريجيا ــ لإنسان ــ ومروره تدريجيا من عالم إلى عالم آخر ، وتعرفه على حقيقة جديدة كانتْ ــ حتى ذلك الحين ــ مجهولة لديه .قد أتخذ من هذا موضوعا لقصة جديدة ، أما قصتنا الحالية فقد شارفت الختام » .

أنكر الأستاذ فرانك ، فى الجزء الأول من هذه الدراسة العظيمة ، إن هدفه هو كتابة ترجمة تقليدية لحياة دوستويفسكى وقال : « إن اهتمامى بحياة

دوستويفسكى الشخصية محدود بصورة صارمة » ولكنه فى هذا الجزء يجد نفسه مضطرا لأن يتابع الحياة الشخصية لموضعه حيث أن الفترة التى قضاها دوستويفسكى فى معسكر السجن ثم الخدمة العسكرية التى كلف بها ، قبل أن يسمح له بالعودة إلى الحياة المدنية من جديد ، كلها وثيقة الصلة بالتحولات النفسية التى تنبأ بحدوثها لبطله راسكولنيكوف .

لقد اضطر الأستاذ فرانك إلى أن يوقف ، مؤقتا تحليله المستقصى لكتابات دوستويفسكى وسياقها القومى والثقافى وذلك ببساطة ــ لأن أوضاع سجنه لم تكن معينة على الكتابة ، على حين أن العزلة التى عاش محاطا بها قد جعلت الأحداث والأوضاع فى «العالم الحقيقى » أو العالم الخارجى من نوافل القول بالنسبة إليه .

إن الأستاذ فرانك يرتفع إلى مستوى المهمة التى تواجهه وأى مهمة هى ! إنها التحولات الروحية التى مر بها واحد من أعظم فنانى العالم . لم تكن المشكلة الرئيسية لأزمة دوستويفسكى فى معسكر الاعتقال ، وما نجم عنها من ميلاد جديد ، تتمثل فى العذابات والأهوال التى كان عليه أن يمر بها ــ رغم أن هذه التجارب كانت مروعة بما فيه الكفاية ــ وإنما كانت ماثلة فى عجزه عن أن يوفق بين إيمانه العاطفى والأبوى بصلاح الفلاحين وروحانيتهم ــ إيمانه بالإنسان الروسى العادى ــ والفساد والانحطاط اللذين كانا يحيطيان به من كل جانب ، ولا يكاد يخفف من وطأتها شىء وقد زاد هذه المشكلة سوءا نفوره من رد فعله المستبشع لا كتشاف هذه الحقيقة البعيدة عن الرومانتيكية .

هذا ــ بطبيعة الحال ــ هو المحور الحاسم لحياة دوستويفسكى بأكملها . وليس فى أى من جزئى العمل الذى نتناوله ما يفضل نظرة الأستاذ فرانك ــ الميكروسكوبية والشاملة رغم ذلك ــ لكل خطوة وكل مؤثر وكل تعبير يمكن اعتباره جزءا من ذلك الاضطراب الهائل فى روح دوستويفكسى . إن فرانك يشتد فى الحكم على رأى فرويد القائل بأن دوستويفسكى رحب بعقابه على يدى شخص القيصر ــ البديل الرمزى للأب ــ لأنه أراحه من حس الذنب اللاشعورى الناجم عن « رغبته الأدبية المكبوتة فى قتل الأب » ويوضح الأستاذ فرانك أن موقف دوستويفسكى من محنته كان عكس ذلك تماما ، وإنه لم يرحب بعقابه ثم ينتهى إلى نتيجة مؤداها « إن دوستويفكسى لم يطلب الغفران من أحد سوى الشعب وحده » وقد ساهم أبوه فى تكوين حسه بالذنب على نحو مختلف ، فقد دفع أبوه بفلاحيه إلى اليأس والتمرد . وثمة دلائل توحى بأنه قد قتل على أيديهم .

وتوضح هذه القصة جانبا آخر من صفات فرانك المرموقة : حسن إدراكه الواضح النظرة ، ورفضه أن يرجم بالظنون فى غيبة الدليل . كذلك تبين براعته فى الإمساك بعدة خيوط فى القصة فى آن واحد دون أن تختلط أو تفلت من بين يديه . إن وصفه لاهتداء دوستويفسكى الدينى وثيق الصلة بحياته السابقة ، وهو فى الوقت ذاته يرهص برواية « منزل الأموات » التى سجل فيها دوستويفسكى الكثير من ذكريات تجربته فى السجن .

ويختم برنارد ليفين عرضه لكتاب الأستاذ فرانك بقوله : إن هذا الانجاز القديم تجاوز قدر المدح ، وربما كان عيبه الوحيد هو أن كشاف أسماء الأعلام والموضوعات فى الختام يفتقر إلى الدقة والاكتمال ولكن ربما كان هناك كشاف شامل سوف يصحب الجزء الأخير من الكتاب عند اكتماله،سيظل هذا الكتاب علامة من علامات الطريق فى ميدان الدرس السيرى والتاريخى والأدبى ◆

جريدة أوبزرفر رفيو
١٥ ابريل ١٩٨٧

عرض : محمود قاسم

عالم كرستين آرنوتى

تبدو حياة بعض الكتاب أكثر غرابة من كل ما يمكن أن يتخيله هذا الكاتب نفسه . أو يتخيله آخرون عنه . كما أن بكل كاتب رغبة ملحة للتعبير عن الجانب الذاتى فيه من خلال سطوره التى يكتبها . لذا فإن رواية السيرة الذاتية انتشرت فى السنوات الأخيرة بشكل ملحوظ ، لدرجة أصبح معها من المتعذر الا نجد سيرة الكاتب الذاتية فى أعماله . وأصبح من السهل تأريخ حياة أى كاتب من رواياته . أو حتى من رواية واحدة . . وينطبق هذا الأمر بشكل واضح ، فى أدب الكاتبة كرستين آرنوتى ، التى سجلت كل دقائق حياتها ، فى رواياتها التى كتبتها منذ عام ١٩٤٩ وحتى الآن . . لذا فإن الكتابة عن رواياتها هى فى نفس الوقت كتابة عن حياتها الخاصة أو العامة . .

ولدت كرستين آرنوتى فى بودابست بالمجر عام ١٩٣٤ داخل مكتبة مزخومة بالكتب وكأنها تتنسم أولى ذرات أكسجين دخلت إلى رئتها ممزوجة باتربة كتب تشيكوف ودوستوفيسكى وبلزاك الذين احبتهم فيما بعد بلا حدود وقد شهدت فى طفولتها قسوة الاحتلال الألمانى لبلادها . . ثم جاءت القوات الروسية لتطرد الألمان ولتبقى هناك حتى الآن . . فعاشت مثل ابناء المجر داخل الأقبية والمخابىء . وفى عام ١٩٤٨ هاجرت اسرتها من المجر إلى فرنسا سيرا على الأقدام وفى هذه الرحلة الشاقة لم تحمل كرستين معها سوى مسودات رواياتها التى كتبتها خلف اسوار بودابست . وقد عبرت عن هذه الرحلة الشاقة ومعاناتها الدامية فى روايتها الأولى « عمرى خمسة عشر عاما ولا أريد أن أموت »

ولاقت هذه الرواية نجاحا كبيرا فترجمت إلى عشرين لغة . كما فازت بالجائزة الكبرى عام ١٩٥٤ وهى جائزة يمنحها النقاد الفرنسيون لاحسن عمل أدبى اجنبى مترجم إلى اللغة الفرنسية . ثم قررت هذه الرواية على طلبة مدارس اللغة الفرنسية فى عدة بلاد . وفى عام ١٩٥٧ نشرت كرستين الجزء الثانى ن المذكرات تحت عنوان « الحياة ليست سهلة » ومنذ تلك الآونة وهى تكتب باللغة الفرنسية . من أهم رواياتها « الكاردينال السجين » و « موسم الأمريكيين » و « الحديقة السوداء » (حازت على جائزة المحلفين الأدبية) ثم « رجل رائع » و « أحب الحياة » الذى حقق عام ١٩٧٨ أعلى المبيعات فى فرنسا . ولكرستين مجموعة قصصية واحدة هى « الفارس المغولى » نشرت عام ١٩٧٦ كما نشرت مسرحية واحدة هى « جلد القرد » فى اوائل الستينات .

ومسرحية « جلد القرد » تنتمى إلى اللون الكوميدى . وتدور احداثها فى جو أسرى . حيث يحتفل عروسان بعيد زواجهما الأول . العريس هو جيروم الابن المدلل لأمه التى تناهز الخامسة والخمسين وهى امرأة متصابية تعيش مع ابنها فى نفس البيت . وفى حفل عيد الزواج الأول يحضر السيد لونبوف والد العروس هيلين ومعه زوجته . ونكتشف أن هيلين فتاة متحفظة لا تعرف كيف تعامل زوجها وترفض أن يغازلها أمام الضيوف . وتروى لابيها مضايقات الحماة لها فهى

تحدثها دوما عن اهمية الإنجاب بل أنها سمعتها يوما تطلب من ابنها أن يطلقها .

وفى الفصل الثانى نرى جيروم وقد تزوج من فتاة أخرى هى فلورانس التى تميل إلى حياة الرفاهية ولكنها لم تنجب منه ابنما بعد مرور عام على زواجهما فتدفعه أمه من جديد إلى الزواج من قريبته نانيت القادمة من امريكا اللاتينية ثم ما تلبس نفس الأم أن تبعد ابنها عنها .

وفى الفصل الرابع والأخير تلتقى النسوة الثلاث : نانيت وفلورانس وهيلين بالأم ويدور صراع حول الرجل الذى يحس بمدى خطورة القيود التى تقيده أمه بها مما أثر على سلوكه الخاص والعام . فيقرر الخروج من كل هذا العالم الذى حبسته فيه أمه وأن يختار امرأة تناسبه دون الرجوع إلى أحد فى الاختيار .

أما روايتها « الحظوظ تزداد حظا» التى حصلت على جائزة رينودو عام ١٩٨٠ ففيها تتحدث عن لوران ـ ٥٠ عاما ـ الذى يرشح نفسه لانتخابات الرئاسة . وعلاقته بالفتاة ليزا ـ ٢١ عاما ـ التى قابلها فى احد المؤتمرات الدولية . كانت تعمل مترجمة فورية له . ولأن المؤتمر يطول . فيحس بها قريبة منه . تحدثه فى السياسة وفى امور الحياة . عن الحب والمستقبل . يكتشف أنها تعرف أشياء لا يعرفها وهو الذى يستعد لمنصب الرئاسة . لقد اعلن دوما لمن حوله أنه رجل طموح . مثقف وأنه اصلح من يتولى المقعد لكن لقائه بليزا يجعله يكتشف أن أمامه عمر طويل عليه أن يتعلم فيه . . فرغم الثلاثين عاما التى تفصلهما . . . إلا أنه يشعر بأنها تكبره سنا تجذبه إلى طفولتها . وتصعد إليه وهو فى سن الخمسين . يجدها امرأة تمثل عصرا . تحب حريتها . وتواجه الأمور بشجاعة ولباقة . لذا يقرر التخلى عن فكرة الترشيح لمنصب الرئاسة مكتفيا بأن يكون إلى جوارها . . ومع هذه التضحية إلا أن ليزا تتردد فى القبول بالارتباط به .

وفى أقصوصتها « الفارس المغولى » تتحدث كرستين آرنوق عن نفس الأم التى صورتها فى مسرحية « جلد القرد » فهى تحب ابنها بشدة وتسعى للسيطرة عليه تخاف أن يفلت من براثنها لذا فإنها لا ترغب أن يرتبط ابنها بأى أمرأة أخرى . وإذا كان جيروم قد خرج للبحث عن أمرأة من اختياره فإن المهندس فى هذه الاقصوصة يعلن « لقد فشلت فى قتل رجل » هذا الرجل هو نفسه . . ويخرج من البيت كى ينفث عن غضبه بممارسة العنف فى شوارع المدينة . لقد تحول إلى وحش كاسر لا يعرف الرحمة .

يقول أنه أصبح مثل فرسان المغول الذين يواجهون كل المشاكل التى تعترضهم بقوة السلاح « فى كل منا يوجد فارس مغولى نلجأ إليه عندما تسوء بنا الأحوال » .

أما روايتها « لعبة الذكريات » التى نشرتها عام ١٩٨٢ فهى رواية ذاتية تكمل فيها تجربتها مع هذا النوع من الروايات التى بدأت بها حياتها الأدبية . . « بعض الذكريات تتوافد على ذاكرتنا قادمة من طفولة بعيدة حاملة فوق رأسها شبحا مخيفا ، قوى الاسنان .

جاحظ العينين . والبعض الآخر من الذكريات يبقى طافيا فوق السطح . يأبى أن يغطس مهما حاولنا دفنه . كأنه شاهد قبر فوق محيط واسع لا نهاية له » لذا فعلى الكاتبة أن تحفر بسن قلمها الحاد داخل جرح حساس تملأه الدماء الفاسدة . ويجب تنظيف هذا الجرح حتى يتدفق الدم القانى فى الشرايين وتسير الحياة . . لكن هذا النوع من الجروح يأبى أن يندمل . ويرفض أن تجرى فيه دماء نقية . وتقول نشرة جراسية أن السيدة آرنوق كاتبة على سجيتها . لذا فهى تكتب كل ما يتوارد على خاطرها . دون قيد أو شرط . أما كرستين فتقول أن أصعب تجربة مرت بها هو البقاء حية وسط قوم ليسوا من أقاربها . لذا فإنها امرأة مغتربة دوما حتى وسط أناس يعرفونها « فى عام ١٩٧٨ » قررت أن اهجر باريس تلك المدينة التى تملأها الصحف . لم أعد احتملها واخترت أن اقيم فى قرية مارتينى بربوع سويسرا . حيث اذهب لاقتطاف الفراولة وعيش الغراب . وهكذا خلقت لنفسى جذورا جديدة » .

وعن الظروف التى دفعتها لكتابة روايتها « جنة على المقاس » تقول : « فى عام ١٩٧٥ كنت أزور مدينة نيويورك مع ابنى فرانسوا . كانت الأمطار تهطل بشدة وكأنها تضربنا فوق اصدغانا بميدان تايمز سكوير . فجأة توقفت عن المسير وقلت لابنى : هنا . يمكن للرجل أن يحتضن امرأة لا تعرفه فلا تقول له شيئا ولا تحتج . هل تعرف لماذا ؟ لم يعرف الرد . . وكى أرد له على السؤال بدأت أكتب روايتى فى مائتى صفحة . دون أن أعرف إلى أين ستقودنى شخصياتى »

ونيويورك هى البطل المطلق فى رواية « جنة على المقاس » فهى مدينة بلا قلب يمكن لأى شىء أن يحدث فيها . هناك امرأة تدعى لورانس . اصابها الملل من زوجها . امرأة ثرية بالتجارب الانسانية . لم يحزنها الفراق عن زوجها إلا لسبب واحد هو أن ذلك سيغضب أمها . فالام تتمنى أن تعيش ابنتها دوما فى حياة اسرية سعيدة . بعد هذا الفشل المتكرر الذى لاقته فى علاقتها مع الأخرين . « فهمت أن المشكلة الكبرى فى عصرنا هى مشكلة علاقة الرجل بالمرأة ومشكلة القدرة على التخلص من كل مفاهيم الارتباط الشرعى . وذلك تحت ادعاء أن ايقاع الحياة اليومية يمكن أن يسلب كل طرف من الطرف الآخر » .

والأم يولندا تمثل نموذجا للامهات الأمريكيات اللاتى كم دفعن الثمن حيث تمزقت اشلاء اسرتها تحت سمعها وبصرها . لذا فعلى ابنتها أن تخفى رومانسيتها اسفل جدران سميكة لا يخترقها سوى من يستحق أن يرتبط بها . وتفهم كل من المرأتين الحرية بمنظور خاص .

فالأم ترى أن الزواج حرية وهروبا من ضياع يسود المدينة . وأنه انتماء لجدران بيت يملأه الدفء . أما الابنة فهى تعيش على سجيتها دون قيد يعبث بجيدها الرقيق . وتقول السيدة آرنوق : « لقد صورت امرأتين تشغلهما كثيرا قضية الحرية الداخلية . لكن ماذا تعنى كلمة امرأة حرة ، المرأة الحرة الآن هى تلك التى تعمل قدر الرجل مرتين . المرأة الحرة هى التى تستيقظ لتعمل قبل الرحيل الذى التقته بالأمس . المرأة الحرة هى تلك التى يمكنها أن تقرر » .

ولأن العلاقات الأسرية تؤرق خيال كرستين آرنوق . فإنها تعود لتناولها من جديد فى احداث اعمالها « صديق الأسرة » حيث نرى نادين التى تسعى لانقاذ زوجها دانييل من جنون يكاد أن يحقق به ويحطمه تماما . فهو عالم متميز فى علمه . لكن المؤسسة التى يعمل فيها تخضع لادارة رجل سياسى معروف بديكتاتوريته . أنها تعرفه جيدا . فقد كان جارا لها ذات يوم . وكم نادته باسم « العم جون » تدعوه إلى زيارتها فى المنزل كى يتأكد من حالة زوجها النفسية المنهارة بسبب ديكتاتوريته يساومها العم جون سابقا على اشياء لا تستطيع أن تدفعها . تقبل المساومة ثم تفلت منها . . ونادين هى احد النماذج النسائية فى ادب كرستين آرنوق التى تسعى للاحتفاظ بشكل الأسرة وهيكلها مهما كان الثمن . ولكن الثمن هنا هو أن يفقد زوجها عقليته العلمية المتميزة . . لذا تؤثران تحطم رأس العم جون عن أن يمس الشر أنامل زوجها وليس عقله .

عالم كرستين آرنوق اذن هو ميدان فسيح لصراع ابدى بين رجل وامرأة . . وعلى الطرفين أن يبقيا فى حلبة الصراع اطول مدة ممكنة فهكذا الحياة . . وهكذا تصطبغ الوان المواجهة بين الطرفين . مواجهة رقيقة دوما . . عنيفة احيانا . . لكنها فى المقام الأول منسوجة من أجل بقاء الحياة ◆

المثقف والبحث عن نموذج

د. عبد الباقي الهرماسي

يصعب تصور اختيارات سياسية ذات بعد استراتيجي ، مثل تحديد التكون الوطني في دولة من الدول أو توجهها على المستوى الداخلي والعالمي ، أو موقفها من الثورات والحروب دون امتلاكها لايديولوجية تاريخية ما ، تكون مرشداً للعمل ووسيلة لاضفاء الشرعية . وليس هناك في الواقع نظام لا يسعى إلى إرساء نفوذه على أساس سلطة رمزية ، أي أن كل الأنظمة تعمل جاهدة لتبقى في تواصل مع مُثل الماضي ، ولتجسد قيم الجماعة ومصالحها ، هادفة بذلك فرض رؤيتها للعالم . وغني عن البيان ، القول بأن المثقفين يقومون بدور رئيسي في الصراع من أجل فرض الرؤية الشرعية .

إلا أن اعتبار ما ينهض به المثقفون من وظيفة إضفاء الشرعية على السلطة ، لا يعني أن الأمر متعلق هنا بمهمة بسيطة يمكن تميزها مباشرة ، بل إنها في الأغلب عملية على قدر كبير من التعقيد والأشكال . وقبل التطرق لمسألة إسهام المثقفين العرب في تأسيس النظام السياسي ، يجدر بنا أن نتعرض ولو بإيجاز إلى دور المثقفين عامة .

تحليل الظاهرة

إن تحليل ظاهرة الأنتلجنسيا من زاوية أصولهم الاجتماعية ، غالبا ما يتم لملاحقة غايات تبسيطية (reductionist)وقد وقع توظيفه بطريقة واعية أو ، لا واعية ، بقصد نفي استقلال الثقافي والفكري عن السياسي . وكثيراً ما ننسى أن (جرامشي) لم يقتصر على الربط العضوي للمثقف بطبقة معينة ، بل إنه أكد كذلك على وظيفة المثقفين الخاصة المتمثلة في تقديم التصور المتكامل والمتجانس للعالم وشدد على استقلاليتهم ، ولو النسبية إلى الحد الذي قد يتعارض فيه الطبقات السائدة . ومهما يكن من أمر فإن قيمة الأفراد لا تقاس أبداً بخلفياتهم وأصولهم ، بل بالأسباب التي تدفعهم إلى التسمك بأفكارهم وقضاياهم .

وقد لاحظ [إدوارد شيلز] Shils أن توجه المثقفين السياسي ، يقوم على إبراز المثل العليا والتعبير عنها وملاحقتها . ولقد كان المثل الأعلى الأول متمثلا في ملاحقة سياسة ليبرالية ودستورية . أما المثل الأعلى الآخر ، فكان قوامه تقوية سياسية أيديولوجية ، أي سياسة ثورية تتم ممارستها خارج التقاليد الدستورية .

أما الوطن العربي ، فلقد تغلب إغراء النظرة الاختزالية لدى باحثي مشكلة المثقفين ، على الرؤية التي تعتبر المجال الثقافي مجالاً مستقلاً نسبيا ، ونجد الدليل على هذا ، الالتجاء إلى استراتيجيات أثبتت قيمتها ومكانتها على الأرضية الدينية ونعني استراتيجيات التفكير والتحريم التي تركت مكانها للاستراتيجيات التصنيفية ، كالأنتقائية والتوفيقية والتلفيقية هذا فضلاً عن التنديد المعلن على المستوى السياسي بواسطة إلصاق العلامات التصنيفية التي من شأنها أن تعينّ للطبقة المُدانة بصورة عامة ، أعداءها السياسيين أو النظريين : (المثقف البورجوازي ، المثقف البورجوازي الصغير) فالذين يصوغون التصنيفات يعتبرون أنفسهم دوماثوريين ، وبديهي أنهم لا يرمزون لأصولهم الاجتماعية أية أهمية تذكر . إن الالتجاء إلى هذه التصنيفات مع ما تحتويه من أخطاء جلية وصبغة تبسيطية وإطناب لذو دلالة واضحة على الأزمة الثقافية ، وعلى المأزق السياسي الذي سنتطرق إليه .

فالفكر السياسي العربي المعاصر لا يمكن تفسيره وتأويله إلا في إطار علاقته بالأشكال السياسية التي رأت النور إلى حدّ اليوم ، والتي تنازعت لإثبات حقها في الوجود على الساحة منذ التحول الكبير الذي طرأ في العصر الحديث ، والذي كرس اخفاق النظام القديم ، ودفع بقوة البحث عن نظام سياسي جديد . وإذا استعملنا اصطلاحات زمانية ينتظم الفكر السياسي العربي على ثلاثة أطوار رئيسية ، سجلت نسبياً بروز الدولة الحديثة وتأسيسها . وقد كان الطور الأول مقاماً على دولة التنظيمات ، وفي بعض الحالات على دولة الاحتلال ويشمل هذا الطور : المصلحين أمثال : خير الدين التونسي والطهطاوي . . الخ . وكذلك مفكري النهضة ومنهم الأفغاني ، ومحمد عبده ، وهذا الطور الأول هو الأقل أهمية بالنسبة إلى مقتضيات التحليل ، نظراً إلى أن الأهالي لم يكونوا في أغلب الأحيان مسيطرين على الدولة في ذلك العصر .

ويتعلق الطور الثانى بتشكيل الدولة الوطنية الليبرالية التى سادت باعتبارها مثلاً أعلى فيما بين الحربين (١٩٤٥ - ١٩٣٩) - (١٩١٨ - ١٩١٤) ، وكان حزب الوفد أفضل تعبير عنها ، كما أننا سنوضح فيما بعد (أن فكر) طه حسين خير ممثل لها .

أما الطور الثالث وهو أحدث الأطوار الثلاثة فقد بلغ أوج مجده فى منتصف الستينيات وهو يوافق نموذج الدولة القومية ــ ذات النزعة الشعبية التى تجسدت فى فكر البعث والناصرية .

وقبل البدء فى تحليل أنماط اضفاء الشرعية على الدولة الوطنية والدولة القومية ، يجدر بنا التعرض إلى القصور الدينى والثقافى الذى يهيمن حتى الآن ، والذى شكل إن أمكن القول فاتحة الأيديولوجية الوطنية . فالإحساس بالاستعمار كان قوياً فى العالم العربى أكثر منه فى أى مكان آخر ، لأن الاستعمار كان رمزاً لنكسة روحية تهدد بهدم الكيان العربى وفنائه .

وأمام العجز المعنوى والمادى للامبراطورية العثمانية بحث الأفغانى عن سبل التعبئة الشعبية بواسطة نقطة الارتكاز إلا وهى الإسلام ، واختار محمد عبده مثلاً تجنب أو تأجيل المواجهة السياسية للتفرغ لمهمة الإصلاح وتحرير الحياة الدينية من الضغوطات التنظيرية وتكييف العلم المعاصر ، حتى يتمكن المجتمع من مواجهة أكثر شجاعة للتحديات المعاصرة . وهذه الحركة تسعى للعودة إلى الينابيع الحية للرسالة الدينية وتخليص العقيدة من الخرافات المتراكمة طوال قرون التقهقر والانحطاط ، هذا التفكير الجديد والاصلاحات المعلقة أدخلت درجة من الطواعية ، وهيأت الأرضية الأيديولوجية الوطنية .

الدولة الوطنية « الليبرالية »

بعد انهيار الخلافة العثمانية وفى مرحلة الاستعمار الذى رسّخ كيانات سياسية متفرقة ، اتجهت النضالات السياسية التى خاضها « أبناء البلد » إلى إنشاء الدولة الوطنية ، ففى الإطار الذى يتيحه حزب الوفد المتمثل فى مقولة « مصر للمصريين » سواء أكانوا مسلمين أو أقباطاً ، يتضح أن المشروع السياسى هو إدماج المصريين فى مؤسسات وطنية تابعة للدولة . وفى هذا الإطار يمكن اعتبار طه حسين المنظر المنتخب للدولة الوطنية الليبرالية . وحتى نستطيع أن ننزل أشكالية الدولة الوطنية الليبرالية فى إطارها ، يجدر بنا أن نذكر بأن الخيار الوطنى لم يكن سيد الموقف فى مصر كما كنا نتصور ، بل كان يشكل جزءاً من ثلاثى معروف يتكون من الوفد والإستبداد الملكى ، والاستعمار الأجنبى ، ورغم أن الوفد لم يكن يتمتع بما فيه الكفاية من النفوذ ، فإنه حاول تحييد الأطراف المزامنة له ، واستغلال تناقضاتها ، فكتاب على عبد الرازق ، ومحاولات طه حسين ، تندرج فى سياق تيار يسعى إلى إجهاض مشروع تحول ملك مصر إلى خليفة ، كما يسعى إلى دعم تكوين الدولة الوطنية الليبرالية . فقد وضع طه حسين الهجوم الموجه ضد التحديث السياسى والفكرى ، فى إطار الصراع بين القديم والجديد ، صراع لا يمكن حله جذرياً بحرية التعبير . وما يعنيه طه حسين عملياً هو أنه قد آن الأوان لإنهاء تدخل السياسة والسياسيين فى الخلافات الفكرية .

الواقع . . والنموذج .

يبد أن هناك شيء أساسى لم يكن هذا الجيل قادراً على وعيه ، وهو مدى مطابقة النموذج الليبرالى كما وقع تطبيقه فى أوربا القرن التاسع عشر ، لأواضع المجتمعات المتأخرة فى القرن العشرين . ومع هذا فمن يشك فى أن النظرة الليبرالية الوطنية عكست إلى حد ما ، متطلبات المصير العربى ، فى حقبة معينة ، بالرغم من أن هذا البرنامج لم يصمد فى آخر الأمر أمام الهجمات المتتالية . وخاصة هجمات السلفيين والقوميين .

وعلى عكس جيل طه حسين ، وهو يتكون من رجال يقدمون أنفسهم كرجال فكر ويعرضون أفكارهم ككتاب ، فإن [طيب تيزيني] يريد لنفسه أن يكون مؤسساً لنسق نظرى لا يخلو من المنطق ومن الجدل .

إن نقطة انطلاق « تيزيني » هى تحليل ظاهرة الإنسداد التاريخى أمام الأنظمة الوطنية والأنظمة البرجوازية ، وهو يعتقد أنه ، إذا ما استطعنا فى فترة من الفترات الاقتناع بأن الطبقة البرجوازية كان لها هدف تصنيع وتوحيد وصنع الثورة الثقافية ، فإن هذه الإمكانات تبخرت نهائياً ولعل سبب الإخفاق يمكن بحثه فى التواطؤ التاريخى بين الأمبريالية والقوى المحافظة المحلية . وقبل عرض معادلته التاريخية الجديدة أو تصوره لنوع النظام القادر على انجاز مثل هذه المهمات ، يمكن التوقف عند رؤيته للخارطة الأيديولوجية

كتب صدرت حديثا

- **المسرح المعاصر :**
  د . سمير سرحان — هيئة الكتاب
- **بيت الياسمين :**
  ابراهيم عبد المجيد — دار الفكر
- **مسرح ٨٥ :**
  فؤاد دوارة — دار الغد
- **تلك الرائحة :**
  صنع الله إبراهيم — دار شهدى
- **حكاية المواطن والضابط :**
  عبد المنعم أحمد — شركة الأمل
- **أجمل يوم اختلفنا فيه :**
  منى حلمى — مدبولى
- **لعبة الثعالب :**
  محمد كمال محمد — هيئة الكتاب
- **حبال السام :**
  فاروق خورشيد — هيئة الكتاب
- **البديل**
  محمد قاسم — هيئة الكتاب

وطبيعة التقييم الذى يقدمه خاصة وإن كان العمل يتجه أساساً إلى تحليل الأيديولوجيات .

ولعل ذلك ما يدفع « تيزيني » للتفكير في ضرورة القيام بشيء ما ، لكشف وإثبات الخطأ الاجتماعي والسياسي للمنطق القائل بأن التفكير الأشتراكى العلمى هو فكر دخيل فى الواقع العربى المعاصر . وذلك من خلال محورين أساسيين : (١) المحور الأول هو ربط التراث العربى الإسلامى بالماركسية (٢) المحور الثانى هو ربط تحقيق الأشتراكية بتحقيق الوحدة القومية العربية .

البحث عن الشرعية

إن التراث العربى ليس بحاجة فى اللحظة الأولى إلى أكاديميين يضيفون نظرية جديدة إلى النظريات التراثية السابقة ، وإنما هو بحاجة إلى باحثين ثوريين ، قادرين على خلق جسور عميقة بين التراث العربى فى جوانبه التقدمية الفعالة ، وبين الحاضر المعاصر للوطن العربى . إن تسييس الرؤية التراثية هو ما نطمح إليه هنا ، لكنه تسييس ينطلق من العلم .

صحيح أن الفكر يجب أن يهدف إلى تحقيق الممكن ، ولكن لا أى ممكن ، بل الممكن الذى تسمح الشروط الموضوعية بتحقيقه . أما مايزكى ممكنا على ممكن هو كونه يستجيب أكثر للمعطيات الواقعية ، ويقع فى اتجاه تطورها ولابد من التأكيد على أن تغيير الواقع ، أى واقع ، لا يصبح ممكنا إلا بعد فهمه ، إلا بعد التعرف عليه تعرفاً عمليا ، على ثوابته ومتغيراته ، على قوانينه التركيبية وقوانينه السببية ، وبعبارة أخرى إلا بعد جعله موضوعاً للعقل ، لا للعاطفة ، إن ذلك وحده هو الذى يجعل من الخطاب القومى أو من أى خطاب آخر مرشد للعمل ◆

مجلة المنار — العدد التاسع والعشرون — مايو ١٩٨٧

اللغة العربية واللسانيات المعاصرة

مجيد الماشطة

رغم تاريخ اللغة العربية المديد والمتصل ، ورغم حلقات الإبداع اللغوى التى لم تنقطع طوال *تاريخ اللغة العربية* ، فمازالت دراسة هذه اللغة تمثل اشكالية للقائمين عليها ، وللدارسين على حد سواء .

فتاريخ اللغة العربية ، واستمرارها بنفس بناها وأنظمتها النحوية والبلاغية ، يمثل عائقاً صلداً ، أمام محاولات التجديد ، التى ترتكز على منجزات العلوم اللغوية المعاصرة ، تلك العلوم التى استفادت بدورها من التقدم العلمى والتكنولوجى فى البلدان المتقدمة ، حتى أصبح الدرس اللغوى يرتبط ارتباطاً مباشراً بالعلوم الطبيعية والانسانية ، باعتبار اللغة أهم منجزات الانسان عبر تاريخه ، وفيها تتراكم مستويات المعرفة ومراحل التاريخ التى مرت بها البشرية منذ كانت اللغة .

وهذه الدراسة تتعرض للتيارات اللسانية التى أثرت فى اللغة العربية ، وموقف اللغة العربية منها من خلال ثلاثة أبواب هى :

١ — تحديث الدرس اللغوى

٢ — وصف العربية لسانياً

٣ — الاستنتاجات .

علم اللغة — الألسنية ، وأخيراً اللسانيات أسماء عديدة لعلم واحد ، وهو الخاص بدراسة اللغة وللتفريق بين علم اللغة القديم ، الذى ارتبط بعلوم العصور القديمة كاللاهوت والفلسفة ، وبين علم اللغة الحديث الذى يعتمد على منجزات العلوم الطبيعية وتطور وسائل الاسترجاع والحفظ والاتصال وكذلك علم النفس وغيره من العلوم المعاصرة ، تم نحت مصطلح اللسانيات ، واعتمده كثرة من المهتمين والباحثين ، للدلالة على الدرس اللغوى الحديث .

وقد دحضت اللسانيات الحديثة مجموعة من الأوهام التى التصقت بدراسة اللغة ، مثل القول بتفوق لغة على أخرى ، أو القول بجمالية لغة دون أخرى ، أو القول بقدرة لغات معينة على استيعاب وهضم العلوم والفنون دون غيرها . . . الخ . لأن علوم اللغة الحديثة أصبحت تتناول اللغة باعتبارها إحدى مؤسسات المجتمع ، التى يصيبها التطور أو الجمود ضمن سياق عام ، يضم المجتمع بكامله ، وبالتالى سقطت قداسة اللغة ومطلقيتها ، بدخول الدراسات اللغوية عصر العلوم الحديثة .

وقد تحفظ كثير من الدارسين والباحثين تجاه اللسانيات الحديثة ، بل واتهموا دعاتها باتهامات عديدة لعل أبسطها العداء للتراث العربى وللوحدة العربية ويمكننا استعراض مبررات هذا العداء للسانيات فى المبررات التالية :

١ — تبنى بعض المدارس اللسانية للمذهب الوصفية ، أى وصف اللغة كما هى ، فى حين تغلب المعيارية على أكثرية النحاة العرب بسبب اكتفائهم نسبيا بما تم وصفه وملاحظته ، فاتجهوا إلى سن القواعد وتحديد الضوابط .

٢ — اهتمام عموم اللسانيين بدراسة اللهجات المحلية أكثر من اهتمام النحاة القدامى والتقليديين بها ، فيعرف اللسانيون اللغة باعتبارها مجموعة لهجات تترابط بنقاط مشتركة وتتباين بتباين المكان والزمان ، ويذهبون إلى أن اللغة الفصحى ليست سوى إحدى هذه اللهجات ، وإلى أن ثمة عوامل حضارية معينة إصطفت هذه اللهجة من بين أخواتها لتصبح اللهجة القياسية ، أو ما تسمى باللغة الفصحى ، أى أن أى لهجة محلية يمكنها أن تتحول إلى لغة فصحى عندما تتوفر لها بعض الشروط الحضارية فمثلاً النفوذ الادارى والسياسى الذى كانت تتمتع به الفئات المثقفة من أهالى لندن وقت ظهور الطباعة فى القرن الخامس عشر ، هو الذى أدى إلى اختيار هذه اللهجة لتصبح اللهجة القياسية المعتمدة فى القراءة والكتابة لدى جميع الناطقين بالانجليزية .

٣ — دخول المفاهيم اللسانية إلى العربية عن طريق غير المتخصصين بالعربية ، بسبب الحائل اللغوى ، فقد ظهرت اللسانيات الحديثة باللغات الغربية ، وتم نقلها إلى العربية

بعد ذلك ، وبالتالى فلم تكن العربية موضع دراسات أو تطبيقات من مؤسسى هذه العلوم ، مما يستلزم الحذر والتدقيق فى نقل المفاهيم اللسانية وتطبيقها على العربية .

وقد ظهرت بالفعل تأثيرات هذه المفاهيم اللسانية على الكثير من الكتابات النحوية التى صدرت بالعربية فى النصف الثانى من القرن العشرين ، كما نجد ذلك فى كتب « مهدى المخزومى » و « ابراهيم السامرائى » ، و« تمام حسان » و « عبد الرحمن أيوب » و « ابراهيم أنيس » وغيرهم ، فقد كانت اللسانيات هى التى جعلت هؤلاء الباحثين يميلون إلى المنهج الوصفى على حساب المعيارية ، وإلى إعطاء المزيد من الاهتمام بدراسة الجملة على حساب دراسة الكلمة ، وإلى زيادة الاهتمام بدراسة الدلالة على حساب دراسة النحو .

● ● ●

فى الأزمنة الحديثة ، ظهرت عدة تيارات لإعادة كتابة النحو العربى ، ولتحديث الدرس اللغوى ، من هذه التيارات العديدة برزت ثلاثة تيارات أساسية هى :

١ ـ مدرسة التيسير : بدأ هذا التيار رفاعة الطهطاوى وكان همه الأساسى تبسيط علوم اللغة العربية ونحوها دون الخروج على قواعد النحو التقليدية أو تجديدها ، ودعاة هذا الاتجاه يرون فى تيسير علوم اللغة وسيلة إلى التقدم الحضرى ، وجميعهم يرون فى اللغة وسيلة لا غاية فى حد ذاتها ، لذلك لم يهمهم البحث عن نظرية لغوية جديدة ، وهذا التيار لم يتأثر بالعلوم اللسانية رغم احتوائه على أطراف عديدة ومتناقضة ، فمنهم من ذهب فى محاولة تيسير وتبسيط العربية إلى حد التصرف فى النظام اللغوى ، ضارباً عرض الحائط بمختلف المقولات العلمية اللغوية ومثال دعاة هذا الاتجاه « سلامة موسى » و « محمد كامل حسن » . فقد جعلوا التقدم الحضارى للمجتمع همهم الأول لذلك لم يعبأوا بقواعد العلوم اللغوية فى محاولاتهم تيسير اللغة العربية لتواكب العصر .

أما التيار الثانى من الميسرين فأحسن ممثليه « ابراهيم مصطفى » بكتابه « إحياء النحو » وهو التيار الذى حاول الحفاظ على قواعد العربية الأصيلة مع تيسير تعلمها وفهمها .

٢ ـ المدرسة الوصفية : وقد ظهرت كامتداد للنزعة الوصفية البنيوية التى سادت العالم فى الخمسينيات والستينيات وكان همها وصف اللغة كما هى ، لا كما يريدها بعض اللغويين المحافظين .

وتمثلت هذه المدرسة بكتابات « تمام حسان » و « عبد الرحمن أيوب » و « مهدى المخزومى » و « فاضل الساقى » ، ويذهب أصحاب هذه المدرسة إلى دحض المعيارية التى اصطبغت بها الدراسات النحوية التقليدية ، فقد قسم النحاة القدماء أقسام الكلمة إلى اسم وفعل وحرف بينما يعارض الوصفيون هذا التقسيم من أساسه ، فهم يقسمون الدرس اللغوى إلى ثلاثة أبواب الصوت والصرف والنحو ، ويرون أن البداية يجب أن تتجه إلى النظام الصوتى الذى يبنى عليه الاساس الصرفى ثم يؤسس النظام النحوى على النظامين الصوتى والصرفى ، كما يقسمون الكلام إلى :
اسم ـ وصف ـ فعل ـ ضمير ـ خالفة ـ ظرف ـ أداة .

٣ ـ المدرسة التحويلية التوليدية : يعد « ناعوم شومسكى » رائد هذه المدرسة عندما نشر كتابه « البنى النحوية » ١٩٥٧ ، ثم كتابه الثانى « جوانب من نظرية النحو » ١٩٦٥ . ثم تلاه مجموعة من الباحثين ممن عرفوا « بالدلاليين التوليديين » . لقد طرح « شومسكى » مجموعة من التساؤلات التى حولت مسار الدرس اللغوى ، والربط بين حقول متعددة و حقل اللغة مثل علم النفس الذى وجد فى آراء شومسكى إجابات تجريبية لأسئلته المحيرة ، عن ماهية اللغة ، وعن علاقة اللغة بالفكر كما نجح « شومسكى » فى إبراز التشابهات بين اللغات المختلفة وذلك بعرض النظام اللغوى العام بشكل مفصل ، أى النظام الموروث الموجود فى ذهن كل شخص ، أو الاستعداد اللغوى الوراثى الذى يجعل تعلم اللغة ـ أية لغة ـ ممكناً بفترة قصيرة قياساً إلى ضخامة وتعقيد عملية الاكتساب .

ويذهب شومسكى إلى أن اللغة مجموعة جمل ، وتعلم لغة ما ، يعنى بالدرجة الأولى القدرة على فهم وانتاج [توليد] جملها اللا محدود عددها ، بالاعتماد على نظام كامن موجود وراثياً فى ذهن الانسان ، هذا النظام القواعدى يعنى « النظام الذى عن طريقه يولد المتكلم ـ متكلم اللغة الأصيل ـ كل جمل لغته » .

ويميز التحويليون بين ما نسميها بالقابلية اللغوية الكامنة عند كل فرد ، أو المقدرة والممارسة الفعلية للغة أو الأداء الذى يختلف من شخص لآخر ، لأسباب بعيدة عن أهداف النظرية التحويلية ، أما المقدرة فهى الهدف الأساسى للنظرية ، « لأن هذا هو سبيل الكشف عن التركيب اللغوى عند الانسان ، أما مهمة البحث فى الأداء اللغوى ووصفه فهى مسألة ثانوية وخطوة يجب أن تعقب بناء نظرية القابلية اللغوية ، لأن وصف الأداء اللغوى ، يضم وصف القابلية اللغوية كأحد عوامله ، أى أن علينا أن نبدأ بوصف القابلية اللغوية ثم بعد ذلك علينا أن نحاول وصف الأداء اللغوى » [شومسكى] ثم يقول « شومسكى » فى طبيعة النظام القواعدى : « يمكن لنا أن نقسم نظام القوانين (القواعد التوليدية) إلى المكونات الرئيسية الثلاثة فى القواعد التوليدية وهى : المكونات النحوية والصوتية والدلالية .
فالمكون النحوى يعنى بتحديد مجموعة لا متناهية من العناصر الصوغية المجردة ، تتضمن كل منها المعلومات ذات الصلة بتأويل واحد لجملة معينة .

أما بالنسبة للمكون الفنولوجى (الصوتى) فى القواعد ، فانه يحدد الصيغة الصوتية لجملة مولدة بواسطة القوانين النحوية . وبمعنى آخر فانه يعمل على الوصل بين تركيب ولده المكون النحوى بإشارة لها صورة صوتية ، وفيما يخص المكون الدلالى ، فهو يحدد التأويل الدلالى لجملة معينة ، وبمعنى آخر فانه يصل تركيباً ولده المكون النحوى بتمثيل أو صورة دلالية معينة ، وعلى هذا فان المكونين الفنولوجى والدلالى هما مؤولان فقط ، ويستخدم كل منها المعلومات التى يزودهما بها المكون النحوى . .

وعلى ذلك فان على المكون النحوى أن يخصص لكل جملة بنية عميقة ، تحدد تأويلها الدلالى ، وبنية سطحية تحدد تأويلها الصوتى ، وتؤول الأولى عن طريق المكون الدلالى ، فيما تؤول الثانية عن طريق المكون الصوتى » .

وقد جرت محاولات لتطبيق النظرية التأويلية على النحو العربى أبرزها محاولة ميشال زكريا فى كتابه « الألسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية » ١٩٨٣ .

● ● ●

من هذا الاستعراض نستخلص عدداً من الاستنتاجات التى يأتى فى مقدمتها ضرورة هضم وتمثل العلوم اللسانية لاستكمال النقص فى الدراسات اللغوية العربية وتحديثها ، كما أن التعامل مع هذه العلوم يستلزم الإحاطة بأنها ما زالت فى بداية الطريق وأنها مجرد فرضيات تثير من الأسئلة أكثر مما تقدم من إجابات ، ولعل لغتنا العربية تحتاج بالفعل إلى إثارة الكثير من الأسئلة لزحزحة عصور طويلة من الجمود والعزلة ◆

عن مجلة الاقلام
ابريل ١٩٧٨

مسرح النافذة

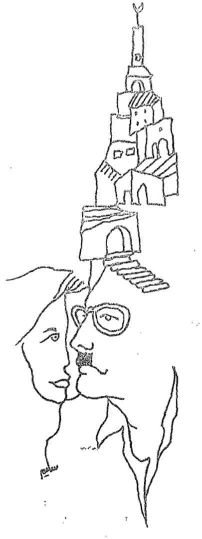
تأليف : إلزة آيشنجر
ترجمة د. أحمد كامل عبد الرحيم

كاتبة نمسوية من مواليد فينا عام ١٩٢١ . تزوجت عام ١٩٥٣ بالأديب الألمانى الغربى جونتر آيش وتعيش معه فى منطقة أعالى إقليم البافاريا فى المانيا الغربيةروائيه ومؤلفه تمثليات إذاعية . حصلت على عدة جوائز تقديرية أدبية من كل من النمسا والمانيا الغربية . أهم رواية لها هى « الأمل الأكبر » (١٩٤٨) . صدر لها عام ١٩٦٥ مجلد يضم ٢٦ قصة قصيرة .

كانت السيدة تتكىء على النافذة وتتجه بأنظارها إلى الجانب الآخر ، وكانت الريح تندفع عالياً من النهر محدثة لطمات رقيقة لا تحمل معها أى شىء جديد . كانت السيدة محطّ حملقة الفضوليين الطامعين من الناس . لم يحرك أحد الدهشة فيها بأن جعل سيارة تدهسه أمام منزلها ، وفضلا عن ذلك فكانت تسكن فى الدور القبل الأخير وكان الشارع يبدو إلى أسفل بعيد تماماً . عندما أرادت السيدة الإبتعاد فعلا عن النافذة ، لاحظت أن العجوز الذى يواجهها فى السكن قد أضاء النور . ولما كانت الدنيا لا تزال نهاراً حقاً ، فلقد بقى هذا النور لذاته وأعطى الإنطباع الغريب وكان مصابيح إضاءة الشوارع قد تم إضاءتها والشمس ساطعة أو كأن أحد قد قام بتثبيت الشموع المضيئة فى النافذة . قبل أن يغادر الكنيسة الموكب البهيج . . . بقيت السيدة أمام النافذة . فتح العجوز وأومأ فى اتجاه الجانب الآخر . فكرت السيدة : « هل يعنينى ؟» غير أن الشقة أعلاها ليس بها سكان وأسفل شقتها توجد ورشة كانت مغلقة فعلا فى مثل هذا الوقت . قامت السيدة بتحريك رأسها حركة خفيفة ، فأومأ العجوز مرة أخرى ، راح يلمس جبينه فاكتشف عدم وجود قبعته فوق رأسه واختفى إلى داخل الحجرة .

سرعان ما جاء ثانية وهو يرتدى القبعة والمعطف ، خلع القبعة للتحية وابتسم ثم أخرج منديلاً أبيض من جيبه وبدأ يُلوح ، بحركة خفيفة فى بادىء الأمر ثم بحماس متزايد ومستمر . أخذ يتعلق بالجدار المحيط بالنافذة إلى درجة تخيف المرء وكأن توازنه سيختل ويسقط هاوياً . إرتدت السيدة خطوة إلى الخلف واتضح أن ذلك لم يزده إلا قوة . ترك المنديل يهوى وفك الشال من حول رقبته ، شال ملوّن كبير ، تركه يرفرف إلى خارج النافذة كان يفعل ذلك وهو يضحك ، وعندما قامت هى بالرجوع خطوة أخرى إلى الوراء ، خلع القبعة وألقى بها فى حركة عنيفة ، ولف الشال حول رأسه مثل العمامة ثم وضع ذراعيه على صدره متقاطعتين وإنحنى للتحية ، وكلما كان ينظر عاليا كان يغمض عينه اليسرى وكأن هناك فى الخفاء تفاهم بينهما . ظلت هذه المواقف تبعث فيها السرور لفترة طويلة إلى أن شاهدت فجأة سيقانه تتعالى فى الهواء خارجةً من سروال قطيفة خفيف مُرقع . كان يقف رأسا على عقب ، وعندما إحمر وجهه ودبت الحرارة فى جسده وظهر ثانية فى لطف ، كانت هى قد أحاطت الشرطة علماً . . . . وفى الوقت الذى كان هو ملفوفاً فى ملاءة من التيل يظهر أمام كلتا النافذتين مرة تلو الأخرى ، كانت وهى على بعد ثلاثة شوارع منها ووسط طنين عربات الترام والضوضاء المكتومة للمدينة ، قد تبينت فعلا صوت آلة تنبيه سيارة شرطة النجدة ، فلقد كان شرحها للموقف غير واضح تماماً ، كما أعطى صوتها الاحساس بالانفعال . أما الرجل العجوز فكان يضحك فى ذلك الوقت إلى حد أن وجهه قد إنقلب إلى تجاعيد عميقة ثم أحدث حركة بيده غير مفهومة وأصبح صارماً وبدا يستقبل الضحك لمدة ثانية فى راحة يده ثم ألقى به على الجانب الآخر ولم تستطع السيدة أن تنتزع نفسها من نظراته إليها إلا عندما كانت السيارة تلتف فعلا عند الناصية .

وصلت السيدة إلى اسفل وهى فاقدة النفس . كان قد تجمع عدد من الناس حول سيارة الشرطة . ألقى رجال الشرطة بأنفسهم خارجها وقام الجمع من الناس بالسير خلفهم وخلف السيدة ، وعندما جرت محاولة لتفرقتهم ، أعلنوا فى صوت واحد أنهم يسكنون فى هذا المنزل ، وصعد بعضهم حتى الطابق الأخير ، أخذوا يلاحظون من خلال الدرجات كيف كسر الرجال الباب بعد أن أصبح طرقهم دون جدوى وبدا لهم تماما أن الجرس لا يعمل . كانوا يمارسون عملهم بسرعة وباجراءات أمن يمكن لأى لص منازل أن يستفيد منها . لم يترددوا أيضاً ثانية واحدة فى دخول الصالة الأمامية التى تطل نوافذها على فناء المنزل ، راح إثنان منهم يخلعان حذائيهما ويتسللان عند الناصية . فى تلك الأثناء أصبح كل شىء معتماً ، لقد إصطدما ، بحمالة لتعليق الملابس ، أخذا يتحسسا شعاع الضوء عند نهاية الممر ويقتفيان أثره ، بينما تتسلل السيدة خلفهما .



عندما انفتح الباب بقوة الدفع كان الرجل العجوز واقفا وظهره لهما ولا يزال أمام النافذة حيث كان يضع وسادة بيضاء كبيرة على رأسه يرفعها بشكل مستمر مرة تلو الأخرى وكأنه كان يوضح لأحد أنه يريد النوم ، أما السجادة التى رفعها من على الأرضية فكان يحملها على كتفيه . ولما كان هو ثقيل السمع فإنه لم يلتفت إلى الوراء عندما وقف الرجال خلفه مباشرة ، بينما أخذت السيدة تلقى بنظرها بعيدا على نافذتها المعتمة .

الورشة بالطابق الأسفل كانت مغلقة كما توقعت ، أما الشقة العلوية فلابد أن ساكناً جديداً قد نزح إليها ، حيث تم عند إحدى نوافذها المضيئة إزاحة سرير له سور كان يقف بداخله معتدلا صبى صغير . كان يحمل أيضا وسادة على رأسه وملاءة سرير حول كتفيه ، كما كان يقفز ويلوح إلى الجانب الآخر ويصيح إبتهاجاً . كان يضحك ويمرر يده على وجهه ويُصبح صارماً وبدا يستقبل الضحك لمدة ثانية فى راحة يده ثم يقذفه بكل قوته فى وجه رجال الشرطة ◆

الحركة الانطباعية فى الفن

د / أحمد سخسوخ

إن تاريخ الحركة الإنطباعية فى الربع الأخير من القرن الماضى ، إنما هو تاريخ مجموعة من المصورين الذين عرضوا لوحاتهم فيما بين عام ١٨٧٤ حتى عام ١٨٨٦ وإن كانت قد استمرت فى الإنطباعية الجديدة أو التنقيطية التى خرجت منها حتى بداية هذا القرن .

وقد أثرت الحركة الإنطباعية بوجه عام على معظم فنون هذا القرن الحديثة ، بل وقد استمدت كثير من اتجاهات الفن فى بداية هذا القرن أساس حركتها من الإنطباعية كالوحشية والتكعيبية والمستقبلية والتعبيرية وإن كانت قد تجاوزتها طورت أساليبها بشكل مختلف فيما بعد .

● الانطباعية الفرنسية

فى شارع دى كابوسين رقم ٥٤ بباريس افتتح فى الخامس عشر من ابريل لعام ١٩٧٤ أول معرض لفنانى الحركة الإنطباعية فى آتيليه المصور « نادار » وقد إستمر هذا المعرض لمدة شهر كامل . وقد كان جمهور المعرض قليلا بالقياس إلى زوار المعارض الرسمية . فنلاحظ أن عدد الزوار للمعارض الرسمية فى الاحصائيات يبلغ فى الشهر الواحد حوالى ٤٠٠,٠٠٠ (أربعمائة الف) بينما يتقلص هذا العدد فى معرض الإنطباعية الأول إلى ٣,٠٠٠ (ثلاثة آلاف) زائر .

ورغم أن الجمهور لم يهتم كثيراً بهذا المعرض إلا أن تأثير الصحافة كان كبيراً ، فقد كتب عن هذا المعرض أكثر من خمسة عشر نقداً مختلفاً . وقد إشترك فى هذا المعرض ثلاثون فناناً منهم « كلود مونيه » ألفريد سيسلى ، كاميل بيسارو ، أوجست رينوار . ادجار ديجا باول سيزان . . . الخ .

وكثيراً ما كانت ترفض أعمال هؤلاء الفنانين فى المعارض الرسمية تحت رعاية الحكومة الفرنسية . وكان لهذه الصالونات هيئة من اساتذة الفنون لإختيار نوعية الأعمال التى تُقدم وعادة ما يكون الاختيار للأعمال التى تتحقق فيها الشروط الاكاديمية كالاعمال الكلاسيكية والواقعية .

وقد عرض الإتجاه الإنطباعية ٨ معارض من عام ١٨٧٤ حتى عام ١٨٨٦ وقد إنضم كثير من الفنانين الآخرين لهذا الاتجاه فيما بعد . وقد كان مجموع الفنانين الذين إشتركوا فى هذه المعارض خمسة وخمسين فناناً ولم يشترك مونيه ورينوار وسيسلى فى آخر معرض أقيم لهذه الحركة عام ١٨٨٦ وبذلك كان من الصعوبة استمرار الحركة ، وقد حدد النقاد نهايتها بهذا العام حيث بدأ اتجاه آخر فى الظهور أطلقوا عليه « ما بعد الإنطباعية » أو « الإنطباعية الجديدة » أو « التنقيطية » أو « العلمية » يمثله بشكل أساسى كل من سوراه وبيسارو وفان جوخ وجوجان .



منظر من أعمال بيسارو

● سخرية ناقد

فى المعرض الذى أقيم فى ١٥ إبريل لعام ١٨٧٤ أراد صحفى يدعى « لويس ليروى » صاحب جريدة تدعى « شيفارى » أن يسخر من أعمال هؤلاء المصورين فأطلقت عليهم إسم « انطباعين » والاسم مأخوذ من لوحة لـ « كلود مونيه » « إنطباع . . . شروق » ولكن المجموعة إعتبرت هذا الاسم الساخر هو رمز لإتجاههم . وبالفعل إستمر هذا الاسم يطلق على هذه الحركة حتى اليوم .

● مفهوم الانطباعية

وفى الواقع من الصعوبة بمكان اعطاء تعريف عام لهذا الإتجاه فى الفن . . فرغم أن مجموعة الإنطباعيين قد أثر كل منهم فى



«بعد ظهر يوم الأحد» من أعمال «جورج سوراه»

الآخر إلا أن اساليب كل فنان تختلف عن الآخر . . وبوجه عام كانت هذه الحركة رده على الرسمية والتقليدية التى كانت سائدة آنذاك .

ويستمد الاتجاه الإنطباعى اصوله من المذهب الطبيعى فهو يعتمد بشكل أساسى على الطبيعة ولكن بمنظار خاص بهم يختلف عن منظار الفنانين الطبيعيين . فقد كان الإنطباعيون أول من صوروا المناظر الطبيعية من الطبيعة وليس من داخل الآتيليه — كما كان يفعل الفنانون التقليديون . . ما عدا ديبجا الذى رسم معظم لوحاته عن راقصات الباليه والنساء العاريات فى الأستوديو .

وقد إعتمد هؤلاء الفنانون فى تصور الطبيعة على الضوء الطبيعى للشمس فى الخلاء أى بتأثير ضوء النهار فى انعكاسه على الطبيعة فى الهواء الطلق . وبجانب إعتمادهم على تأثير ضوء النهار فى الهواء الطلق جربوا تأثير الضوء فى اللون ، فوضعوا الواناً مختلفة جانب الوان أخرى لإحداث تأثيرات لونية جديدة ، كأن يضع مونيه مثلاً درجة فاتحة للون الأصفر بجانب درجة من درجات اللون الرمادى فيتحول بذلك اللون الأخير إلى لون بنفسجى . وقد صور الإنطباعيون الظلال بالألوان وليس باللون المعتاد كما لدى الفنانين التقليديين وهو الرمادى أو الأسود . وقد استعملوا الألوان المتقطعة وتذبذب الضوء ، وإن كان « دى الاكروا » قد أستعمل الضوء المتقطع فى الإتجاه الرومانسى من قبل وقد كان لدى الاكروا تأثير على هذه الحركة كما كان معظم فنانى الحركة الإنطباعية قد بدأوا دراساتهم لأعمال كبار الفنانين فى متحف اللوفر . . وقد استخدم الإنطباعيون لمسات الفرشاه الخفيفة حتى بدت خطوطهم غير محددة ومتداخلة حين رؤيتها عن قرب .

إنهم يؤكدون على تسجيل اللون وتغيره من خلال تأثير الضوء على شىء معين وفى لحظة معينة . . ويفترق هذا الإتجاه عن الإتجاه الطبيعى فى أن الإتجاه الإنطباعى ينقل تأثيرات غير ثابتة ومتغيرة .

فالمصور لا يهتم بنقل وتسجيل ما يراه كما فى الحركة الطبيعية أو بتسجيل احساس وجدانى وانفعالى على اللوحة كما فى الحركة التعبيرية التى ستأتى فيما بعد ، ولكن بإعطاء صورة كما تلتقطها العين من الطبيعة من خلال تأثير الضوء على الشىء والألوان كما يراها الفنان ، أى أن الشىء الواحد يمكن رسمه عدة مرات فى أوقات مختلفة من النهار وتكون النتيجة عدة لوحات مختلفة .

● الانطباعية العلمية أو التنقيطية

كانت الإنطباعية الأولى والتى يؤرخ لها فى الخامس عشر من ابريل لعام ١٨٧٤ بمعرض نادار هى الموجه الأولى فى محاولة تحطيم الفنون الرسمية ، وقد انتهت هذه الحركة بمعرضها الأخير فى عام ١٨٨٦ . ولكن فى حوالى عام ١٨٨٠ نشأ جيل جديد من الفنانين كانوا قد بنوا نظرياتهم الجديدة من الحركة الأولى وفى نفس الوقت خرجوا عن طبيعة الحركة الأولى بدراساتهم العلمية على اللون ، ولهذا سميت هذه المرحلة بالإنطباعية الجديدة أو بالإنطباعية العلمية وفى بعض الأحيان بالإنطباعية التنقيطية لتمييزها عن المرحلة الأولى التى تميزت بالتجارب الأولى فى تأثير اللون والضوء . ويظهر تأثير القانون العلمى لـ « شيفرى » فى اللون واضحاً فى اعمالهم والذى يصيغه فى أن « تلوين جزء جزء من القماش على اللوحة إنما يعنى تلوين الحيز المجاور له باللون المكمل » ومن أهم جيل هذه المرحلة « سوراه » و« سيزان » و« جوخ » و« جوجان » .

● الانطباعية الألمانية

إذا كانت الحركة الإنطباعية فى فرنسا قد نشأت على يد مجموعة من الفنانين إقتربت أساليبهم وأثر كل منهم فى الآخر وبذلك شكلوا اتجاهاً فى الفن بصرف النظر عن بعض الإختلافات البسيطة فى مناهجهم الفنية ، فإن الحركة الإنطباعية الألمانية تختلف فى هذا عن الحركة الفرنسية . . فقد تعددت أساليب هذه الحركة فى المانيا إذا يختلف مصورو ميونخ عن دوسلدورف عن برلين ودرسدن وفايمار وفرانكفورت وهامبورج . لقد خرجت كل مجموعة غير مرتبطة بالأخرى كما كان لكل مجموعة برنامجها الخاص بحيث لا يربطها بالمجموعة الأخرى رابط .

لقد تركت الحركة الإنطباعية الفرنسية أثراً كبيراً على تاريخ الفنون المعاصرة حتى لو راعى وزير الثقافة الفرنسى فى عام ١٩٠٢

فى المعرض الباريسى العالمى بأن أعمال « إدوارد مانيه » إنما هى مهانة لدولة فرنسا .

وفى الواقع كان تأثير الحركة الإنطباعية الألمانية لا يقل تأثيراً عن الحركة الفرنسية . ولقد كانت الإنطباعية فى ألمانيا متعددة الأساليب عنها فى الحركة الفرنسية . . وإذا كانت الحركة الفرنسية قد نشأت بشكل رسمى مع معرضها الأول فى عام ١٨٧٤ ؛ فقد نشأت فى ألمانيا متأخرة ما يقرب من ربع قرن ، إذ نشأت الإنطباعية فى ألمانيا مع تأسيس « ماكس ليبرمان » (١٨٤٧ - ١٩٣٥) حركته الإنفصالية عن الفنون الرسمية فى برلين عام ١٨٩٩ . كما نشأت هذه الحركة فى درسدن عام ١٩٠٥ بتأسيس جماعة « الكوبرى » وفى ميونخ تأسست هذه الحركة عام ١٨٩٢ .

ويختلف النقاد على مدى تأثير الحركة الإنطباعية الفرنسية فى ألمانيا فمنهم من يتبنى وجهة نظر تدعى بأن الحركة الفرنسية لم يكن لها تأثير على الإطلاق فى ألمانيا . والبعض الآخر يرى أن التأثير طفيف والواقع أن لكل حركة خصوصيتها وفى نفس الوقت يمكن من خلال تتبع اعمال الفنانين الألمان أن نرى تأثير الحركة الفرنسية . كما لا يمكن الحديث عن الإنطباعية الألمانية بغير مقارنتها بالإنطباعية الفرنسية .

● أثر الانطباعية الفرنسية فى الحركة الألمانية

كانت وجهة معظم الفنانين الألمان عادة نحو روما لدراسة لوحات كبار الفنانين وإن كان قد وجد بعض الفنانين الألمان من الحركة الإنطباعية طريقهم إلى فرنسا .

فقد أقام ماكس ليبرمان وهو أهم شخصية فى الحركة الإنطباعية الألمانية فى باريس لمدة سنتين كما نجد تأثير مانيه عليه كبيراً وقد أقام « فيلهم ليبل » (١٨٤٤ - ١٩٠٠) و« ادولف فون مينتسل » (١٨١٥ - ١٩٠٥) فى باريس بعض الوقت وان كان قد ادعى مينتسل وليبل بأنهما لم يتأثرا بالحركة الإنطباعية الفرنسية مع أن ليبل كان موجوداً فى باريس اثناء الفضيحة المشهورة التى صاحبت لوحتى مانيه (إفطار فى الخلاء وأوليمبيا) .

كما درس « لويس كورنت » وقد غير إسم لويس فيما بعد إلى لوفيس ـ لمدة ثلاث سنوات فى باريس وقال بعد ذلك بأنه كان محيداً فى باريس وخجولا ولم يتصل بأحد من رجال الحركة الإنطباعية الفرنسية .

ومن الصعب تصور هذه الحجج ذلك أن معظم فنانى الإنطباعية الألمانية قد تواجدوا أثناء إزدهار الحركة الإنطباعية الفرنسية فى باريس . . ومن الصعب تصور أنهم لم يتأثروا بهذه الحركة وإن كان كل منهم يسوق الحجج فى عدم تأثره بالإنطباعية الباريسية ولا يمكن التصور نظرياً وعلمياً أيضاً عدم تأثر الفنانين الألمان بالحركة الفرنسية خاصة وقد عرضت اعمال لمونيه وبيسارو ورينوار وجوخ فى معرض الإنطباعية الألمانية لعام ١٩٠١ ببرلين .

وقد أثرت الحركة الإنطباعية الفرنسية فى معظم فنانى أوروبا ، فقد إمتد التأثير إلى استوكهولم ، روما ، لندن حتى موسكو . ورغم هذا التأثير إلا أن هناك اختلافاً بين كل إنطباعية واخرى . . ذلك أن الإنطباعية تعتمد على الحالة المزاجية والجو العام والإنعكاسات الضوئية مع الألوان على الأشياء فى لحظة معينة ، وقد عرف « أميل زولا » هذه الحركة بأن « العمل الفنى هو قطعة من الطبيعة ترى من خلال الحالة المزاجية للفنان » .

وإذا كانت الإنطباعية الفرنسية هى ثورة على الفن التقليدى فى فرنسا ؟ فإن الإنطباعية الألمانية هى تطوير للفن الألمانى ، فلقد إعتمد الفن الألمانى فى بداية القرن التاسع عشر على تسجيل حركة الضوء وإنعكاسه على الأشياء ـ ذلك أن اكتشاف تأثير الضوء كان أهم اكتشاف لمصورى القرن التاسع عشر فى ألمانيا حتى ظهور الحركة الإنطباعية ويقول الطبيب المصور « كارل جوستاف كراوس » فى حوالى ١٨٢٠ « فى يوم الشتاء الرائع هذا قضيت وقتاً طويلاً بين تأثير ضوء النهار ما بين السماء الزرقاء والثلوج التى تغطى الأرض » .

لقد توسع الإنطباعيون الألمان فى استخدام الضوء والخيالات فى بناء (اللوحة الفنية) ، وما يميز الإنطباعية الألمانية عن الفرنسية قول « ليبرمان » ذات مرة فى هولندا بأن « الألوان لا معنى لها . إن الطبيعة بسيطة ورمادية » وهنا نجد فى قول ليبرمان من ناحية هجوماً على الإنطباعية الفرنسية التى تعتمد على الألوان ومفهوم ليبرمان عن الإنطباعية الألمانية فى تخيلها عن الألوان واعتمادها على التصوير البسيط للطبيعة والرماديات . ولهذا لا نرى لدى ليبرمان وغيره من الإنطباعيين الألمان الخيالات الملونة كما لدى فنانى الإنطباعية الفرنسية ، إن اللون الرمادى يلعب دوراً كبيراً فى أعمال كثير من الإنطباعيين الألمان .

ويرى ليبرمان أن اللعب بالألوان يؤدى إلى البعد عن الواقع وإلى التجريد . ومن خلال هذا التصور نجد أن الألمان استطاعوا أن يصلوا إلى تركيبة فنية تجمع ما بين رؤ يتهم الخاصة للإسلوب الإنطباعى وفى نفس الوقت التأثير بنظرية الضوء وانعكاسها على الأشياء فى لحظة معينة كما استخدمتها الإنطباعية الفرنسية .

إن تأثير الإنطباعية الألمانية بالفرنسية إنما هو تأثر انسان العصر بقضايا عصره ، واختلاف الإنطباعيين إنما هو إختلاف الإنسان الفرنسى عن الألمانى فى المزاج والحضارة ◆



احدى لوحات «رينوار»

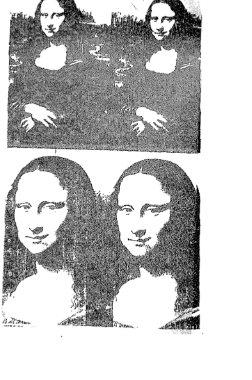
انظر صور الموضوع صفحة ١١٣

البوب آرت : فن العامة

سيمون ويلسون
ترجمة : أيمن شرف

يشير مصطلح فن العامة Pop Art ، إلى تطور أسلوبى طرأ على الفن الغربى ، ولقى تشجيعا فيما بين سنتى ١٩٥٦ - ١٩٦٦ فى بريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية ، فى الوقت الذى نشأت فيه اتجاهات أسلوبية مشابهة فى أوربا ، ويمكننا التعرف على « فن العامة » من خلال ثلاث نقاط أساسية :

أولا : أنـه فـن واقعـى بقـدر مـا هـو تشخيصى ، بشكـل لم يحـدث فى الفن التقدمى منذ بدء عهده بواقعية « كوربيه » عندما نشر فى مجلة Courier du Dimanche الباريسية سنة ١٨٦١ بيانا عن الواقعية أعلن فيه أن على الفنان فى ممارسته لفنه أن يتجاوز مع أفكار وموضوعات الحاضر الذى يعايشه ، وقبل هذا بست سنوات كتب فى كتالوج معرضه سنة ١٨٥٥ : « إننى أعرف من أجل أن أسلك هذا ما أنتهجه ، هدفى هو أن أعايش مـا حولى ، فـأنقل عـادات وأفكار وظواهر زمنى ، بإيجاز أن أصنع فنا حياً » .



يمثل هذا التصور الجوهرى بما يعنيه من أن على الفنانين أن يطفوا على عالم الحاضر حياته وفنه ، الأساس أيضا لفن العامة فبعد مـرور قرن من الـزمن على صـدور بيـان « كوربيه » قال روى لشتنشتين (واحد من مؤ سسى « فن العامة » فى أمريكا) : « إن العـالم فى الخارج ، وفن العـامة يُطل على العالم » .

ثانيا : ولد فن العامـة فى نيويـورك ولندن حيث العالم الذى يُطل عليه هو عالم خاص جداً لأكبر مدن القرن العشـرين ، وأصَّل نفسه فى بيئة متمدينة ، بـل وعالـج نواحٍ خـاصـة فى هـذه البيئـة ، نـواحٍ بـدا من الصعب فى البـدايـة - بسبب مُستـواهـا الثقافى - أن تحمل محتوى فنى ، كالقصص والمجلات الدورية المصورة ، والإعلانات وجميع أنـواع الأغلفـة ، ومـواد التسليـة الشـائعـة كـأفـلام الهـوليـوود ومـوسيقى « البوب » Pop ، والأماكن الشعبية المزدحمة والملاهى والراديو والتليفزيون ، والبضائع طـويلة العمرة كـالثلاجـات والسيارات ، وعربات المترو ومحطات البنـزين ، والمواد الغذائية كالسجق « والجيلاتى » و« التورتة » وأخيرا النقود .

ثالثا : اتجه فنانو « البوب » « العامة » بمثل هذه الموضوعات إلى فن خاص تماماً ، فهم يرون أن القصة المصورة أوعلبة « الشوربة » أو أى شىء هو فقط « موتيفة » Motiv ، يعنى - مـا يُسمى - مُسوغـاً - ومُبـرراً للوحة ، كـالتفاحـة فى طبيعـة صـامتـة « لسيـزان » ، فيقـول روى لشتنشتـين : « عندما أرسم فإن الصورة بالنسبة لى لوحة مجـردة ، وأثناء العمـل فإن صـورى تبـدو نصف الـوقت غـير طبيعيـة » وبينـما نجـد « الموتيفة » عند سيزان تقليدية ومـألوفـة ، بحيث أن المشـاهد يستـطيع أن يتجـاهلها بسهولة ، ويركز اهتمـامه عـلى الخصائص التشكيلية للوحة ، فإن « الموتيفـة » فى أى عمل من أعمال « البوب » ليست بأى حالٍ من الأحوال تقليدية ، فقد نشأت فى فرع لم يُتخذ كقاعدة للفن من قبل ، وتتطلب من المشاهد أنتباها كاملاً ، وهى ليست شديدة الطرافة فقط ، ولكنها وبخاصة عند « روى لشتنشتين » و« آندى وارهول » تبدو أكـثر غـرابـة واختـلافـاً حيث تمـاثـل الأشيـاء الواقعية ، وهو ما كان يعتبر جنوناً فى الفن من قبـل ، وكان نتـاج ذلك كله فن جمع ما بين المجرد والتشخيصى فى نوع جـديد تماماً ، هو واقعية بلا شك ، ولكنها واقعية صيغت بإدراك كامل واضح أكثر من تلك الواقعية التى حدثت فى الفن الحديث فى زمن « كوربيه » .

نيويورك

فى سنة ١٩١٥ حضر مارسيل دى شامب إلى نيويورك قادماً من باريس ، محضراً معه

أحد أعماله كهدية لصديقه والتر أرنسبرج تقتنى لوحات ، تسمى « قطعة من باريس » ، (وهى جزء من هواء باريس) فى كرة زجاجية ، وقبل هذا بسنتين أى سنة ١٩١٣ كان دى شامب قد بدأ فى تقديم أعمال جاهزة الصنع « Ready - made » ، مأخوذة من الواقع ، وهى فى الغالب مُنتجات صناعية وأحيانا طبيعية كقطعة « هواء باريس » ، يعرضها كعمل فنى بدون أى تعديل أو إضافة ، أو بدون أن يؤثر فيها أىُّ تأثير آخر ، اللهم إلا أن يضع لها عنوانا ، أو يوقع تحتها بإمضائه . وقد كان أول عمل من نوعه سنة ١٩١٣ عجلة أمامية لدراجة بخارية جُمعها فوق مقعد مطبخ صغير ، وفى سنة ١٩١٧ ابتكر دى شامب فى نيويورك ، قطعته التى نالت سمعة سيئة واسعة ! وهى حوض « مبولة » كتب عليها ببساطة R. Mutt (اسم سباك صحى) . لا تقدم هذه الأعمال موضوعا ذى مغزىً معين ولكنها تعرض فكرة مفادها أن العمل الفنى لأى فنان ينحصر بشكل جوهرى فى تجميع خامات كائنة بالفعل فى الواقع ، والتى يمكن بالطبع أن تكون جاهزة الصنع كليا ، هذه الأشياء جاهزة الصنع Ready - mades تذهب بنا إلى أبعد من ذلك حيث تشير إلى أن العمل الفنى ليس بالضرورة نشاطا يدويا ولكنه فعل اختيار صرف . كانت هذه هى الأفكار التى تبناها روبرت راوشنبرج وجاسبر جونز (أثناء حياة دى شامب وعمله فى نيويورك) والتى انتقلت فيما بعد إلى فنانى « البوب » الآخرين .

ففى سنة ١٩٥٥ ابتكر راو شنبرج « سريره » حيث أحضر ملاءات سرير حقيقية وأنقطها بالألوان . ثم وضعها فى إطار وعلقها على الحائط ، وهو أول أعماله المسماه « باللوحات المركبة » والتى استخدم فيها اللون مندمجاً مع موضوعات واقعية داخل العمل الفنى . هذه اللوحات تداخلت جزئيا فى الفراغ وأصبحت جزءاً من العالم الواقعى ، فى ذلك الحين راو شنبرج مقولته المهمة والتى ترددت كثيراً وهى أنه يعمل فى المسافة ما بين الفن والحياة . وإلى جانب اللوحات المركبة لراو شنبرج فهناك أيضا أعمال مجسمة أحدها « تصميم الكوكاكولا » coca- cola- plan ويحتوى على ثلاث زجاجات كوكاكولا كعناصر جذابة ، والتى أصبحت فيما بعد إحدى « موتيفات » فن العامة المهمة .

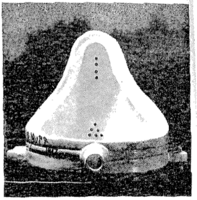


مثل راو شنبرج كان جاسبر جونز يرسم ويركب الأشياء ولكن إسهامه فى فن « البوب » كان أكثر أهمية من رفيقه . فقد بدأ أيضا سنة ١٩٥٥ فى معارض غير عادية بتقديم صور الأشياء مألوفة ومعتادة تماماً ، بدءاً بصور أهداف التدريب على الرماية والعلم الأمريكى ، قبل أن ينتقل إلى خرائط لأمريكا ثم إلى الأرقام . تحمل مثل هذه الموتيفات كما يرى جونز ثلاث سمات أساسية ، أنها شعبية جداً (منتشرة) ، وذات بعدين ، وبسيطة ومعبرة . فنقل شىء ذى بعدين كالعلم الأمريكى على لوحة ذات بعدين يعطى تأثيرا - يُدرك من النظرة الأولى - وهو تشابهه تماماً مع الواقعى ، وهو ما أكده جونز فى بعض صوره للأعلام الأمريكية ، حين قطع « التوال » على قدر مساحة العلم بالضبط لكى ينفى فكرة أنه ليس إلا صورة ، ورسم العلم كنموذج مجرد واضح فى ألوان أخاذة (مرة كالأصل ومرة لا) وبطريقة لطيفة وشديدة المهارة . هكذا كانت تمثل صور الأعلام لجونز فى أول عرض مميز لفن العامة رموزاً أكثر ألفة ووضوحاً منذ البداية . مرسومة بتجريد شكلية صارمة دقيقة . ونقل جونز نفس الأسلوب إلى فن المجسم عندما أنتج « تمثاله » المشهور صفائح البيرة « Ballantyne- Bierdosen » سنة ١٩٦٠ ، والتى تظهر أقوى ربما من الأعلام فى صوره ، فهى تماثل نموذجها الواقعى إلى حدٍ يشكك فى طابعها الفنى ، وهى بالفعل صُبت فى طلاءٍ من البرونز الصدىء ، بينما رسمت العلامة عليها بعناية ؛ بحيث اكتسبت الاسطوانتان قيمة تجسيدية عالية .

كان حماس فنانى « البوب » فى نيويورك لهذه الإمكانيات الفنية الجديدة التى قدمها جونز وراو شنبرج مشوباً برد فعل تجاه سيادة التعبيرية المجردة . فقد أوجز روى لشتنشتين وجهة نظرهم تجاه التعبيرية المجردة : « لقد صار الفن شديد الرومانسية واللاواقعية ، وشرع فى الاقتراب من ذاته ، صار « يوتوبيا » خياليا ، وقل انشغاله بالخارج متحولاً إلى تفحص الداخل » ، وفى تعليقه على الوضع فى أواخر الخمسينات حين حققت التعبيرية المجردة نجاحاً كبيراً ، تلاه بعد قليل تحريف أسلوبى على يد فنانين من الدرجة الثانية قال : « إن أى صورة مبتذلة كان لا ينبغى عرضها ، كانت ستسقط بشدة ، فالجميع يعلقون أى شىء ، وصار من الممكن أن يعرض « توال » منقط باللون فقط فقد كان ذلك معتاداً ، وبينما رفض كثيرون الفن التجارى ، إلا أن هذا الإعراض لم يكن قويا على أية حال » .

وهكذا نشأت إشكالية مزدوجة ، فقد صار الفن منغلقا على نفسه وغير واقعى ، وفى نفس الوقت محرفاً من خلال البحث عن استفادة تجارية ، واعتزم فنانو « البوب » أن يقيموا اتصالاً بين الفن والعالم مرة أخرى ، وأن يجدوا محتوى لذلك وهو ما كان يحظى إلى حد ما ، بدرجة من الإعراض ، وعلى العكس تماما لما كان يطالب به روى لشتنشتين حدثت إحدى سخريات تاريخ الفن : فقد أصبح فن العامة فى نيويورك ذا بعد تجارى كالتعبيرية المجردة ، إن لم يفقها فى ذلك ، ولم يستغرق نصف الوقت الذى استغرقته التعبيرية المجردة لكى تكون كذلك .

بدأ روى لشتنشتين طريقة كمصور سنة ١٩٥١ بعد من الصور التى حللها أغلب الفنانين بشكل جديد كل مرة حسب تعبيره كمعالجة « رامينجتون » الموضوعة « تعمير الغرب » . أى تعمير أمريكا - ثم معالجته الأخرى فى « إلكابوى » والهنود ومشاهد من توقيع العقود » وبدأ من سنة ١٩٥٧ صارت أعماله تعبيرية مجردة كالمعتاد ذلك الحين ، وفى سنة ١٩٦٠ قال : « بدأت فى تضمين صورى شخوصا كوميدية مثل « ميكى ماوس » و« دونالد ذك » و« بوجس بونى » عندما كنت أرسم رسوما مصغرة لشخصية « ميكى ماوس » من أجل أطفالى وألون لهم أغلفة « اللبان » ، إننى أذكر ذلك تماما ،



عندئذ جاءتنى فكرة أن أكبر إحدى هذه الرسوم ، فقط لكى أرى كيف ستكون » . ووجد النتيجة مدهشة فبدأ فى استخدام الإعلانات والقصص المصورة إلى أن صار فى الأعوام التالية واحداً من أشهر فنانى العامة فى نيويورك . وعندما سُئل لماذا اختار مثل هذه الخامة غير الجميلة وعديمة القيمة أجاب وكأنه يتحدث عن جميع فنانى العامة : « إننى أستسيغ تلك الأشياء لأنها موجودة فى العالم ، العلامات التجارية والقصص المصورة موضوعات جديرة بالاهتمام ، إن الفن التجارى به بعض الموضوعات المعبرة والحية التى يمكن الاستفادة بها » .

وفى أعماله الأولى الخاصة بالإعلانات. مثل « حلة روتو الضاغطة » « Roto Broil » سنة ١٩٦١ ، أو « امرأة فى الحمام » Woman in Both سنة ١٩٦٣ تتضح مهارته الفائقة فى وضعه تصحيحا حيويا « للموضوع » داخل بناء شكلى (سطحى) موحد قوى مترابط ، ويجعل علاقته بالأصل شديدة التقارب ، بحيث يدرك المشاهد باستمرار الصورة المشخصة مع نموذجها أيضا (إعلانا كان أو صورة ذات نص مصاحب) ، فى نفس الوقت الذى يدرك العناصر المجسدة التقليدية للتصوير (اللون والخط والشكل والبناء إلخ) .

ولم تكن الرسالة المجردة الشكلية (التسطيحية) التى تتضمنها أعماله مفهومة فى البداية ولفترة ما للجميع ، فقد أتهمه كثير من النقاد بأنه يُكبِّر القصص المصورة وصور الإعلانات فقط ، ولا يقوم بتحوير نماذجه ، بالرغم من تأكيده دائما أنه لا يقوم بذلك ، وفى سنة ١٩٦٣ رد على نقاده : « إن مصطلح التحوير Trans Formation مصطلح خاطىء تماماً ، إنه يتضمن أن الفن يُبدل ، والفن لا يفعل ذلك ، ولكنه يشكل ببساطة شديدة فالفنان لا يعالج « الموديل » ولكنه يُعالج « اللوحة » ، إن أعمالى بالفعل شىء آخر مغاير للقصص المصورة ، فكل جزئية فى الرسم توضع فى مكان آخر ، بحيث يظهر فى كل منها اختلاف طفيف بعض الشىء » .

كانت طريقته فى العمل كالتالى ، بعد أن يختار نموذجا يضع له رسما أو سكتش (بالضبط كان يضع « جون كونستابل » سكتش لمنظر من الطبيعة فى « سفولك Suffolk » لكى ينفذه فيما بعد فى لوحة بحجم كبير) مستهدفا بذلك الابتكار بقدر أكبر من صياغة الأصل صياغة جديدة ، وعندما يقول أنه يحاول ألا يُغير بقدر الإمكان فإنه يركب أحيانا نموذجين أو ثلاثة مختلفين وفى صورة واحدة أو يضع النماذج معا بشكل جديد ، ثم يسقط الرسم على « توال » بواسطة « فانوس » ثم ينقله بالقلم الرصاص على القماش . فى هذه المرحلة يضيف التغيرات التركيبية ، قبل أن تنقل النقط المطبوعة بالشبلونة . وكذلك توضع الألوان وتسحب الخطوط الزرقاء والسوداء العريضة المميزة . وبالإضافة إلى احتفاظ لشتنشتين بالألوان الأساسية بدون خلط وبالبناء السطحى للأشياء فإن النقاط المضغوطة تعطى أكثر من أى شىء آخر نفس الأثر الذى تعطيه عملية الطباعة المعتادة للقصص المصورة والعلامات التجارية ، فقد قال ذات مرة أنه يُكسب صورة مظهراً (مبرمجا) تخطيطيا ، ويتجنب أى دلالة على استعمال يده فى الصورة .

وترى نتيجة هذه العملية بوضوح فى رحلة روتو الضاغطة « Roto Broil » ، فقد وضعت فى تقابل مع مساحة متماسكة من الأحمر ومحددة بخطوط خارجية قوية ومبسطة وجريئة (بالأسود والأبيض) ، بينما صاغ ثقوب المصفاة كدوائر سوداء ذات جاذبية خاصة ، وكأنها فازة شديدة الحداثة فى لوحة مجردة تماما .

وبينما يتم قطع للتناظر فى البناء بحساب دقيق ، يصنع هذا القطع المحسوب تلك الخطوط السوداء الرأسية فى يمين « الحلة » والتى تمثل بطرية عكسية (أى على غير المعتاد) النقاط المضيئة والفاتحة على سطح « الحلة » « الوعاء » ويصنعه أيضا المقبضان البارزان . وفى امرأة فى الحمام « Woman in Bath » تصنع مساحة من خطوط متقاطعة موفقة . تفاعلاً مع التنسيق المدهش لأشكال مُتشابهه ممتلئة طبيعية متماوجة (شعر الفتاة) . هذه المهارة فى « إبداع » شكل وبناء قوى التعبير يحفظ فى نفس الوقت تصورا واضحا حياً للصورة ، تمثل جوهر فن لشتنشتين ومصدر الثراء والتعقيد فى صوره .

وفيما بين عامى ١٩٦٣ ، ١٩٦٥ أنتج لشتنشتين مجموعتين كبيرتين من الصور التى ترتفع فى مستواها عن سابقاتها ، جرَّد فيها الأشكال والخطوط والألوان بدرجة أكبر ، بينما اكتسب العنصر المرسوم مغزى أبعد ، اعتمدت هاتان المجموعتان بشكل أساسى على قصص الحب والحرب المصورة ، بالإضافة إلى بعض المشاهد الأساسية فى حياة الإنسانية ، ففى لوحته « ربما » « May be » تقف فتاة داخل منظر غير محدد ، ولكنه متمدين بدرجة كبيرة ، تنتظر رجلاً (تردد هذا الموضوع فى كثير من أعمال هذه المجموعة) ، ومن الواضح من تعبير اللوحة ومن النص المكتوب « ربما أنه مريض ، ولا يستطيع مغادرة الاتيليه » أنها انتظرت كثيرا وقلقت ، بهذا يدفع لشتنشتين المشاهد إلى التساؤ ل : من هى الفتاة (**وكأنه مصور حكايات من العصر الفيكتورى) ومن هو** الرجل وأى أتيلية ؟ .

وفى « أحلاما سعيدة يا صغيرى » Sweet Dreams, baby كصور الحرب الرامزة كعنف الرجل ، وهى تمثل الضربة القاضية موجهة إلى شخص ، يمكن إحالتها حسب أكثر من وجهة نظر إلى المفهوم الأمريكى عن الرجولة ، فالقبضة تومىء بوضوح بمعنى الذكورة ، وعندما يكون الذى تسدد له اللكمة رجلا يُصبح النص المصاحب للصورة : « Sweet Dreams, baby » أحلاما سعيدة يا صغيرى موجه بالطبع إلى فتاة . وبين صور الحب هناك مجموعة من الأعمال الجديرة بالاهتمام ، والتى تصور فقط وجوه فتيات ، من بين هذه المجموعة : « شقراء تنتظره » « Blande Waiting » وتعتبر من أجمل تراكيب لشتنشتين وأكثرها جدة وطرافة ، وواحدة من أروع أعمال فن العامة أيضاً ◆

انظر صور الموضوع الصفحات من ١١٤ إلى ١١٦

فقيد الأدب الشعبي

إبراهيم الإبياري

كان المرحوم الأستاذ/ محمد قنديل البقلي رجلا من رجالات هذا الأدب الشعبي ، يراه فنا من القول ، جرت به ألسنة العامة في كل بيئة من البيئات العربية .

ويعني بالعامة من يتكلمون العامية ، تلك اللغة التي نشأت مع الفتح العربي لكل قطر من تلكم الأقطار الذي دخلته العربية مع الفتح فكانت لغة ثانية إلى جانب لغته الأولى .

ثم أن العربية وأن كانت اللغة الثانية اسما فلقد كانت اللغة الأولى رسميا ، تجرى بها المراسلات والمكاتبات ، أما عن لغة الحياة التي يشارك فيها العامة الخاصة ، فلقد كانت تلك اللغة المولدة من لغتين : لغة الداخل ولغه القوم الموطنين .

وكما كان للغة الرسمية أدبها ، العربي لفظا والذي يحاكي في أخيلته ومعانيه ما هو مأثور عن العرب القدماء ، غير أنه أخضع تلك المعاني وهذه الأخيلة لأحاسيس جدت ، وأخيله طرأت ، وعلى هذا فلقد كان امتدادا للأدب القديم في مبناه غير أنه جدت عليه صورة مختلفة باختلاف البيئات وتباين العصور .

وإذ كان الناطق لهذا الأدب الخاص نزاعا إلى المحاكاه أكثر مما هو محل عن سليقته ، لذا كان لابد من ظهور ادب شعبي وطنى المبنى والمعنى .

وظل هذا الأدب الشعبي يزاحم الأدب العربي ، لا سيما في البيئات التي تطغى فيها اللغة الدارجة على اللغة العربية ، وما أظن اللغة العربية كتب لها النصر الأخير في بيئة من البيئات التي دخلتها إلى اليوم .

ولكن قراء العربية وكاتبيها كانوا يزدادون يوما بعد يوم ، وإذا هم على الرغم من قلتهم إذا قيسوا بالمجموع ، اصحاب الأدب السائد ، يتذوقه معهم من ليسوا على حظ من قراءة أو كتابة .

غير أن هذا الأدب العربي الخالص لم يكتب له على هذا أن يئد الأدب الشعبي ، لا لشيء غير أنه لم يكن قد بلغ أن يفصح عن معان وأخيلة ملأت نفوس العامة ، فإذا هم تنطق بها ألسنتهم دون التزام بفصيح .

ولقد قلت لك أن عدم الإلتزام بالفصيح كان الخاصة يشاركون فيه ، ثم أن هذا الإحساس الذي كان للعامة لم يبرأ لغة الخاصة ، لهذا كان الأدب الشعبي أقله من منطوق العامة وأكثر من منطوق الخاصة .

ولهذا كان هذا الأدب الشعبي جزءا لا يتجزء من حياة الأمم بل كان في بعضه اصدق من الأدب الخالص تعبيرا عن حياة البيئات ، ولذا كانت دراسته واجبة ، لا لكي نمحو ادب بأدب أي لكي نمحو الأدب العربي بالأدب الشعبي ، ولا لكي نحل محل العربية اللغة الشعبية ، ولكن لكي نفيد منه ، أي الأدب الشعبي الكثير من المشاعر الطبيعية .

هذا هو الذي كان الشغل الشاغل للزميل الراحل الأستاذ محمد قنديل البقلي .

نقرأ هذا في مقالات له نشرت في مجلة المجمع اللغوى ، ونقرأ له هذا ايضا في مقدماته لكتبه عن الأدب الشعبي ولا سيما كتابيه :

١ - الأمثال الشعبية
٢ - والأزجال

ولقد قرأت له هذا كله وآمنت معه أن العناية بالأدب الشعبي لا تعدو أن تكون دراسة عن حياة أمة أو شعب نستخلصها من هذا الأدب ، لا رغبة منا في أن تتفشى العامية ولا أن يكون لها الفوق .

وأحب أن أحدثك شيئا عن كتابيه هذين :

فلقد قرأت له كتابه الأول . أعني الأمثال الشعبية ، فإذا أنا اراني بين يدى جهد كبير هو جهد الجامع المستقصي ، ثم جهد المعقب على كل مثل ، يرد الكلمة العامية إلى اصلها العربي ثم يزد فيشرح المثل العامي ، ثم يمضي فيحدثنا عن مضربه .

ومثل هذا الجهد عن كتابه الأول كان جهده في كتابه الثاني ، فلقد جمع فيه ما يستعصى على الكثيرين جمعه وهذا عن تنقيب كثير ، ثم إذا هو يترجم لكل زجال ، ويعرفنا بمباني ازجاله وصيغتها وكان هذا جديدا منه .

وبعد فسمته شيء لا يغيب عن الكثيرين مما اتصلوا بالمرحوم الأستاذ محمد قنديل البقلي . فلقد كان وفيا الوفاء كله لكل من اتصل بهم .

ثم لم ننسى له أنه كان من رجالي الفهرسة المبرزين ، وحسبه في هذا الميدان أنه وضع فهرسا لكتاب المعروف صبح الأعشى .

فلقد ظل هذا الكتاب بعد أن طبع طبعته الأولى يفقد ذلك الفهرس سنوات كثيرة لا تعد ، إلى أن هيأ الله هذا الكتاب المفهرس المجود المرحوم الأستاذ محمد قنديل البقلي ، فإذا هو يضع له هذا الفهرس المتداول بين ايدينا اليوم .

ولعل من التعريف بالمرحوم الأستاذ البقلي أن نذكر له مؤلفاته لوفق تواريخ صدورها ، وها هي ذي :

* المختار من تاريخ الجبرتي
* العرب : ترجمة عن الإنجليزية
* صور من ادبنا الشعبي والفلكلور المصري
* وحدة العادات والتقاليد بين مصر والشام .
* أبطال المقاومة الشعبية للحملة الفرنسية في مصر

هز القحوف في شرح قصيدة أبي شادوف (للشيخ يوسف الشربيني) تحقيق وهو كتاب سياسي ينقد الأوضاع السياسية والاجتماعية في مصر ويلوم الحاكم لأنه ترك الشعب في حالة يرثى لها .

* وحدة الأمثال العامية في البلاد العربية
* أدب الدراويش
* فهارس « صبح الأعشى في صناعة الانشا » ٤ أجزاء
* الأوزان الموسيقية في أزجال ابن سودون – وابن سودون هذا زجال مصري عاش في القرن التاسع الهجري المقابل للقرن الخامس عشر الميلادي وهو زجال نقد بشدة المجتمع المصري وأمراضه الاجتماعية والسياسية والاقتصادية في عصر المماليك .
* قصص مرزبان الحكيم – ومرزبان كان من حكام الفرس والكتاب على نظام كليلة ودمنة .
* من أخبار صحابيات رسول الله صلى الله عليه وسلم
* المقارنة بين الشعر في العصر الأموي والعباسي
* فنون الزجل
* الأمثال الشعبية
* التعريف بمصطلحات صبح الأعشى
* الطرب في العصر المملوكي

؟فأنت بعد هذا العرض لمؤلفات المرحوم الأستاذ البقلي تستطيع أن تحكم معي على جهوده في الأدب الشعبي التي جعلته بحق بين رجاله المبرزين . هذا وما أظن رجلا من رجالنا الباحثين في الأدب الشعبي إلا أفاد من خبرة المرحوم الأستاذ البقلي في هذا الميدان فلقد كان له إلمام واسع بمراجع الأدب الشعبي .

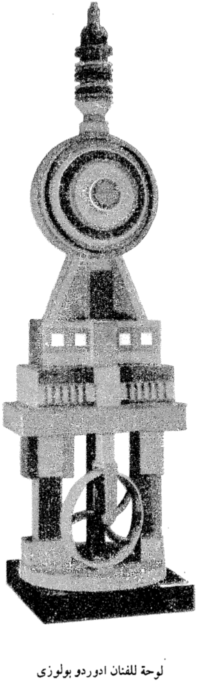
ألا رحمك الله يا محمد رحمة واسعة تكافىء جهودك ، وتكافىء ما كنت عليه من وفاء وخلق سمح ◆

الحركة الانطباعية في الفن

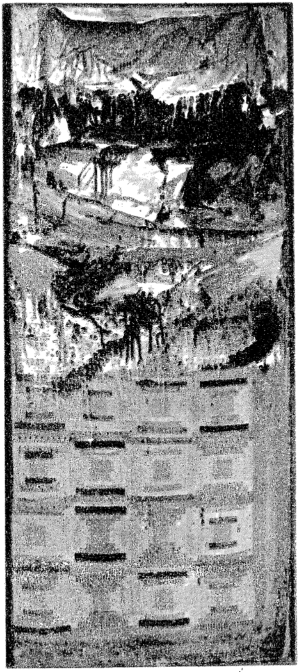


جوجان ● نساء تاهيتي متحف اللوفر باريس ١٨٩١م

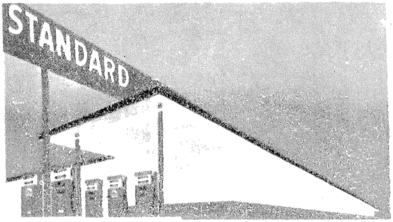
البوب آرت فن العامة



لوحة للفنان ادوردو بولوزى



لوحة للفنان روبرت روشنبرج



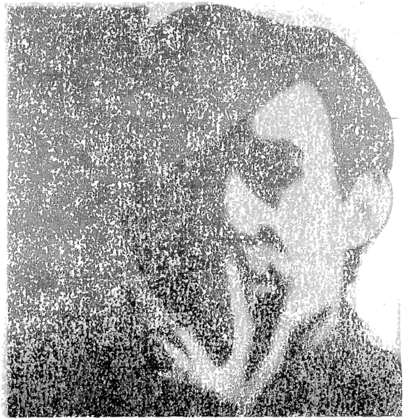
لوحة للفنان ادوارد روشى



لوحة للفنان ر. ب. كيتاج

لوحة للفنان آلين جاكت



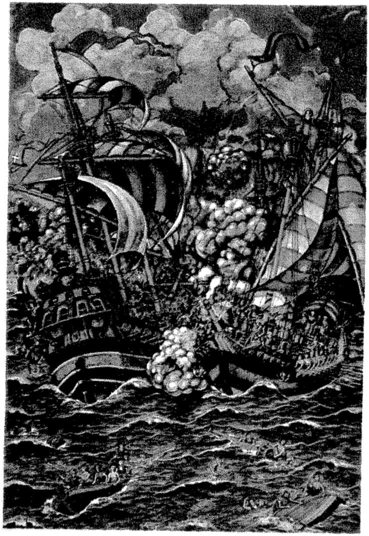


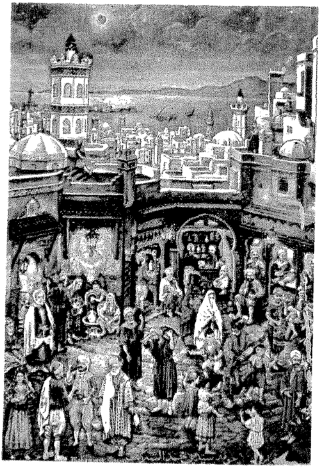
لوحة للفنان آندي وارول

الفنان الجزائرى
محمد راسم فنان المنمنمات

الفنان الجزائرى محمد راسم (من مواليد عام ١٨٩٦) ويعد آخر جيل المنمنمين العرب ؛ انه يرفض أساليب الفن الغربية الوافدة ، ويعكس من خلال تكويناته وأشكاله أنماط وتقنيات الفن العربى ، فهو يحيط رسومه بالزخارف النباتية ، مستخدما المعمار الفنى العربى ، ولا يعتمد على ما يسمى بالقطاع الذهبى أو القطاع الفنى فى بناء لوحاته ، وانما يلجأ إلى المنظور اللولبى ، كما يقوم بعمل النقوش على صناديق الملابس بدلا من اللوحة التزيينية ، وقد استفاد من عمله فى قسم المخطوطات بالمكتبة الوطنية بباريس .

واللوحتان المنشورتان تعدان نموذجين رائعين للدلالة على أسلوب الفنان ، فالمنظر لديه يوضح أبسط الأشياء ، يلتقط القريب والبعيد ، والفنان يرسم ما يعرفه لا ما تلتقطه عينه ؛ لذلك فلوحاته مليئة بالأشكال والزخارف والخطوط ؛ ونادرا ما يترك مساحة للفراغ ؛ وانما يؤكد مهارته الفائقة بكل بقعة فى اللوحة .





الفنان المصرى
أحمد فؤاد سليم
ورشاقة رقص الخطوط

الفنان المصرى أحمد فؤاد سليم (من مواليد عام ١٩٣٦) واحد من الفنانين المصريين القلائل الذين أخلصوا للفن وأعطوه الوقت والفكر والجهد .

واللوحتان المنشورتان تمثلان مرحلة فنية وسيطة من عمر الفنان ، وفيها تتحول الكتابات التجريدية إلى أجساد بشرية حية تتمايل فى خيلاء ، تتراقص فى رشاقة وسمو ، تنبض لاهثة ، تتلوى ألماً وفرحاً ، تتجادل فى لغة تجمع بين الجهر الزاعق والهمس الناعم الخفيف .

ويلاحظ المشاهد سرعة حركة الفرشاة عند جريانها على سطح لوحات الفنان ، تتداخل الألوان فيحتدم الصراع ؛ وتدب الحياة فى الخطوط الفاصلة والواصلة بين الملمس الناعم والملمس الخشن ، وتتصارع الخطوط الحادة والخطوط المنحنية ؛ فتصير الانحناءات أهلة وأقواساً دائرية ، وتنطلق الخطوط الحادة إلى أعلى فى تنام ، وصعود لا يحدهما أى عائق .

